كتابات نقدية ١٤



لحظات أدبية

د. نعيم عطية



الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتابات نقدية ١٤



د. نعيم عطية

كتابات نقدية

سلسلة شهرية

يصدرها

الهيئة العامة

لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

حسين مهران

مدير التحرير

فؤاد قنديل

الإشراف الفني

سعيد عباس

المراسلات: باسم مدير التحرير

١٦ ا ش أمين سامى ـ القصر العينى ـ القاهرة ـ رقم بريدى : ١١٥٦٢

لحظات أدبية

مع

توفيق الحكيم ـ حسين فوزى ـ يحيى حقى ـ يوسف السباعى ـ فتحى رضوان ـ جمال العطيفى ـ مصطفى محمود ـ جلال العشرى ـ صلاح عبد الصبور ـ يوسف الشارونى ـ عبد الغفار مكاوى ـ ادوار الخراط ـ على شلش ـ احسان كمال ـ ضياء الشرقاوى ـ شوقى عبد الحكيم ـ نهاد شريف ـ رؤوف وصفى ..

إهـــداء

إلى صديقى الناقد
أحمد محمد عطية
مع كل الاعزاز والتقدير ..

ن . ع .

دعوة الى القراءة الثانية

هذه مجموعة من الدراسات النقدية كتبت فى الستينات والسبعينات ، عن اسهامات ابداعية فى القصة والمسرح والرواية وغيرها . ولم يكن القصد من كتابة تلك الدراسات سوى معايشة نصوص حبيبة ، ومحاولة سبر أغوارها ، من منطلق البحث عن اجابة على السؤال الذى يطرح نفسه على كل قارىء يتخذ من القراءة متعة لأيامه واثراء لحياته ، إلا وهو ما الذى يحبب النفس فى هذه القصة أو تلك المسرحية أو الرواية ؟ وعندما تأخذ على عاتقك ان تبحث عن السبب فى ذلك ، وتجدُ فى العثور على اجابة ، فقد ادركت متعة تضاف الى متعة القراءة لذاتها ، بل وبلغت مستوى أعلى تماماً من مستوى القراءة الأولى العَجول المتسرعة . فالقراءة المتأنية تجلب للقارىء الذى يمارسها متعة لاتدانيها متعة . ولكن مثل هذه القراءة المتأنية تحتاج الى تدريب وتمرس ، وهى التى تميز القارىء الواعى الذى يريد ان يحصل من القراءة لا على القشور بل على الجواهر المكنونة . وبذلك يضيف الى حصيلته الثقافية ماقد لايكون بامكان قارىء غيره ان يحققه ، فهو بالغوص وراء ظاهر النص المقروء ، واسترجاع نصوص أخرى سبق قراءتها ، يدرك ابعاداً جديدة للعمل الأدبى . وبالسعادة ذلك القارىء لو كانت تلك الابعاد مما لم يسبق لغيره اكتشافها . وقد يعمد القارىء المتانى ايضاً الى اجراء المقارنات لنفسه وبنفسه بين النص الأدبى المقروء ولوحات ومعزوفات ونحوت تتلاقى جميعا عبر الأخوة التى تربط بين الفنون ، ومنها « فن الكلمة » فيبين له من هذه المقارنات كم من الوان وخطوط وظلال فى النص الادبى ، لايقدر على تبينها الا من كان قد أوتى ملكة حب الجمال . وكم من انسجام وتناسق فى هذا النص الذى يقرأه يقربه من الموسيقى . وهكذا يحقق القارىء لنفسه من خلال قراءته الفاحصة المتأملة ، وهى فى اغلب الاحوال تكون القراءة الثانية للنص المتعامل معه ، ثراءً روحيا يعوضه عن الجهد الذى بذله فى هذه القراءة التى قد تكون الأكثر من الثانية ايضا . ولكن طوبى للقراء الصابرين الذين لايبخلون على متعتهم الرفيعة من

وقتهم ومصالحهم ونور عيونهم . وكثيراً ما لايفصح العمل الادبى العميق عن جماله الدفين من القراءة الأولى ، فإن التعامل مع الجمال ليس بالأمر السهل كما يعتقد البعض ، بل هو يحتاج الى مران وتأهيل ومجاهدة . وليذكر القارىء على الدوام ان مايقراه فى ساعة وراءه من جهد المؤلف ومعاناته عشرات الساعات ، ومن ثم فالأجدر بالقارىء الا يبخل على النص الأدبى بالعناية والحفاوة . وبهذه المجاهدة مع النص ، ومعايشته ، والتحاور معه من منطلق صداقة وطيدة ، تتولد « اللحظات الأدبية » وهى افضل مكافأة يحصل عليها قارىء جاد .

واخيراً ، فليس لهذه المقدمة من غرض سوى ان تكون دعوة للقارىء إلى القراءة ثم الإمعان فى القراءة ، حتى يتحقق ما ابتغاه من الامساك بين يديه بكتاب ، الا وهو الغوص الى الجواهر التى يمكن ان يضيفها الى « خزانة المتع » التى يدخر فيها من « اللحظات الادبية » زاده لمستقبل أيامه فى هجير هذه الحياة ، ومسيرتها الطويلة عبر صحراء قد تكون من الجمال مجدبة .

نعيم عطية

العدل الاجتماعى عند توفيق الحكيم

ـ ١ ـ

عندما يتعارض الواقع والقانون تبدو فكرة العدل الاجتماعي وقد زلزلت أركانها ، إذ ينكشف بذلك ما يعانيه المجتمع من عسف [illegible] تنفيذ قوانين غير ملائمة . وقد حفل أدب أستاذنا الكبير توفيق الحكيم منذ كتابه « يوميات نائب فى الأرياف » الصادر عام ١٩٣٧ بصور للتناقض بين واقع الريف المصرى والعديد من القوانين التى استجلبت لتحكمه ، مما أثار فى أدبه قضية العدل الاجتماعى منذ وقت مبكر من حياتنا الأدبية الحديثة .

ومن صور هذا التناقض بين الواقع والقانون فى البيئة الريفية ما رواه توفيق الحكيم فى « اليوميات » عن الفلاح الذى يتهم بأنه غسل ملابسه فى الترعة . أنه يسأل « يا سعادة القاضى ربنا يعلى مراتبك ! تحكم على بغرامة لأنى غسلت ملابسى ؟ » فيوضح القاضى الأمر قائلا : « لأنك غسلتها فى الترعة » ويعود الفلاح ويسأله « واغسلها فين ؟ » . « تردد القاضى وتفكر ولم يستطع جوابا . ذلك أنه يعرف أن هؤلاء المساكين لا يملكون فى تلك القرى أحواضا يصب فيها الماء المقطر الصافى من الأنابيب ، فهم قد تركوا طول حياتهم يعيشون كالسائمة ، ومع ذلك يطلب اليهم أن يخضعوا إلى قانون قد استورد من الخارج على أحدث طراز ، والتفت القاضى إلى توفيق الحكيم وقال :

ـ النيابة ..

ـ النيابة ليس من شأنها أن تبحث أين يغسل هذا الرجل ملابسه ، ولكن ما يعنيها هو تطبيق القانون !

وينتقل الحكيم إلى قصة أخرى مستقاة من حياة أهل الريف ليدلل على مبلغ انفصال القانون الوضعى الذى يحكمهم عن المجتمع الذى يحتويهم . انها قصة رجل كهل من المزارعين يبدو أنه على جانب من اليسار واستواء الحال . ما أن مثل أمام القاضى حتى ابتدره قائلا : « أنت ، يا شيخ ، متهم بأنك لم تسجل كلبك فى الميعاد القانونى » . فتنحنح الرجل وهز رأسه وتمتم كأنه يستغفر ويسترجع . « عشنا وشفنا الكلاب تتسجل زى الأطيان وتبقى لها حيثية » ! .

ويعلق توفيق الحكيم على ذلك بقوله « آه ، من هذا القانون الذى لا يمكن أن يفهم كنهه هؤلاء المساكين .. » و « لم أر واحدا من المخالفين قد بدا عليه أنه يؤمن بحقيقة ما ارتكب ، انما هو غرم وقع عليهم من السماء كما تقع المصائب ، وأتاوة يؤدونها ، لأن القانون يوقن انهم يجب عليهم أن يؤدوها ! ولطالما سألت نفسى عن معنى هذه المحاكمة ، أنستطيع أن نسمى هذا القضاء رادعا والمذنب لا يدرك مطلقا أنه مذنب ؟ » .

يخدش القانون على هذا النحو فى نفس الانسان احساسا بالعدالة ، ويستقر فى وجدانه أن المفروض عليه الزام ظالم « فإما أن يمضى فى الخضوع له كما لو كان يخضع لقوة لا راد لها ، أو يحاول بشتى الطرق أن يتحايل عليه ويراوغه . وهذه المشكلة التى يبرزها الحكيم من خلال عمله القضائى فى الريف المصرى تؤرق بال مفكرى القانون والاجتماع . وقد اتجهت جهودهم إلى مواجهة ما يسمونه « بتمرد الواقع على القانون » محاولين تقوية الدعائم التى يقوم عليها الرضاء بالقانون ، من خلال اقتناع الخاضعين له بجدواه ومراميه .

وفى ذلك يقول توفيق الحكيم فى اليوميات « أن تلك الاجراءات التى تتبع فى أعمالنا القضائية طبقا للقوانين الحديثة ينبغى أن يراعى فى تطبيقها عقلية هؤلاء الناس ومدى مداركهم وقدرتهم الذهنية ، أو فلترفع تلك المدارك ــ التى تركت هملا على مدى حكم ولاة من جميع الأجناس ــ إلى مستوى تلك القوانين .

ويسرق فلاح عجوز كوز ذرة من شدة جوعه . ويقول للمحقق وهو يسأله : « ومين قال انى ناكر ؟ أنا صحيح من جوعى نزلت فى غيط من

الغيطان سحبت لى كوز » ويسأله المحقق لماذا لا يشتغل . فيجيبه الفلاح الجائع : « يا حضرة البك هات لى الشغل ، وعيب على أن كنت أتأخر . لكن الفقير منا يوم يلقى ، وعشرة ما يلقى غير الجوع » .

أنه فى نظر القانون متهم بالسرقة .

ويرد الفلاح العجوز قائلا : « القانون يا جناب البك على عيننا وراسنا ، لكن برضه القانون عنده نظر ويعرف انى لحم ودم ومطلوب لى أكل .

إن الفلاح العجوز اذن لا يقصد الخروج على القانون . بل على العكس هو صادق النية فى احترامه ومراعاة أحكامه . فالانسان المصرى منذ أصوله الأولى يعتبر الطاعة للحاكمين وأوامرهم واجبا مقدسا ليس ملقى على كاهله بل نابع من أعماقه . وقد كان العدل فى القدم مرادفا للخضوع للقوانين باعتبار أن القوانين منزلة من الاله أو صادرة من الفرعون ابن الاله على الأرض . ولكن الظروف الاقتصادية وضغوط الحاجة الشديدة زلزلت فى وجدان الفلاح المصرى بعد ذلك تلك العلاقة الوثيقة بين القانون والعدل . وصار القانون لا يمثل فى وجدانه ذلك « الرمز » الذى يرتوى منه الالتزام القانونى باعتباره التزاما أخلاقيا . وصارت مفاهيم الرجل العادى تبلور قوانين أخرى واقعية تجعلها أوجب بالاتباع من القوانين الوضعية التى يتضاءل نصيبها من فكرة العدالة . فالقاعدة القانونية الآمرة « لا تسرق » تتعثر خطاها إلى قلب الفلاح الجائع العاطل وتسبقها اليه قاعدة ذات حتمية لافكاك له منها . وتقول له « إنك من لحم ودم ، ومطلوب لك أن تأكل » وإذا لم تسارع القاعدة القانونية الى مراجعة نفسها وتصويب مسارها فانها ستجد أن الحياة الاجتماعية قد أوغلت مبتعدة عن متناولها ، مما يحكم عليها بالضمور والانطفاء حتى لو بقى فى الأعماق الدفينة للانسان ظل من املاءاتها الأخلاقية ، فهو وإن كان يسرق اضطرارا الا أن فى قرارة نفسه يعرف أنه لا يسرق حبا فى السرقة بل درءا للهلاك عن بدنه وبدن أولاده .

ويمضى القانون على لسان وكيل النيابة فى حواره اللامنطقى مع الفلاح :

ـ إذا دفعت يا رجل خمسين قرشا ضمان مالى يفرج عنك فورا .

- خمسين قرش ؟ وحياة راسك أنا ما وقعت عينى على صنف النقدية من مدة شهرين . التعريفة نسيت شكله ، ما أعرف إن كان لحد الساعة (مخروم) من وسطه والا سدوه » .

يتكلم الفلاح كلاما على غاية من المنطق ، ويمس قلب العدالة فى الصميم ، أنه ما سرق الا لشدة جوعه وفقره ، فمن أين يدفع للحكومة خمسين قرشا ؟ وإذا لم يدفع هذه الكفالة ماذا يحدث ؟ يحبس احتياطيا على ذمة المحاكمة بتهمة السرقة . فهل أزعجه قرار النيابة ؟ « قبل الرجل كفه وجها وظهرا حامدا ربه ، وقال وماله الحبس حلو . نلقى فيه على الأقل لقمة مضمونة » .

أثر الفلاح المسكين السجن على المجتمع . وعندئذ تكون العدالة الاجتماعية قد وصلت الى نقطة امتحان رهيب ، وتصير مستوجبة لمراجعة جذرية لأوضاع الحياة فى الجماعة .

وتتأزم فكرة العدل الاجتماعى من جديد ، وتطرح نفسها بضراوة أكثر عندما يمضى الحكيم فى ذكريات عمله بالمحاكم . فقد كان المتهمون فى القضية التالية أكثر من ثلاثين رجلا وامرأة وولدا ادخلوا إلى غرفة وكيل النيابة مشدودين فى حبال من الليف ، إذا لم يجد المركز لكل هذا العدد قيودا حديدية . ويعلق الحكيم على هذا المنظر تعليقا يقوى من احساسنا بالظلم المنبثق من امتهان الكرامة الآدمية ، فيقول « الله أكبر ، مواشى طالعة سوق السبت ؟ » ويأمر العسكرى بفك الحبال . وليس هؤلاء الثلاثون نفرا كل المتهمين فى القضية إذ « باقى غيرهم من أهل الناحية تحت التفتيش والقبض بمعرفة حضرة الملاحظ وأورطة الهجانة » . وهكذا يتعاظم عدد من يصطدمون بالقانون ، حتى يصبح التعارض كبيرا بين النص القانونى وبين الواقع الاجتماعى . وتتحول فكرة العدل الاجتماعى الى مشكلة تطرح نفسها على العقل والضمير .

ولكن ما هو الجرم الذى ارتكبته هذه الجمهرة من الناس ؟

.. كانت سيارة كبيرة تحمل اكياسا ضخمة مملوءة بمختلف الملابس القطنية والصوفية والأحذية الجلدية لحساب متجر من المتاجر الشهيرة فى

القاهرة . اجتازت هذه السيارة ليلا جسر الترعة المحاذية لدائرة الناحية ، فسقط منها فى الماء كيس كبير مفعم بألوان الملابس ، ولبث الكيس فى أعماق الترعة حتى انخفض منسوبها وانحسر الماء عن البضاعة فهرعت تلك البلدة العارية الى ذلك الكنز . وتسابقت الأيدى الى الكيس الراقد فى الطين تجذب من بطنه ما تصل إليه . ومضت البلدة تجرى فى الطرقات فرحة مهللة : « الكساوى فى البحر ، الكساوى فى البحر .. » إلى أن رآهم رجال الحفظ ، واستكثروا عليهم النعمة وعدوها بالنسبة لهم « ممنوعات » .

سأل وكيل النيابة المتهمين :

ـ سرقتم الملابس ؟

فأجابه من بينهم صوت عميق رزين :

ـ أبدا والله ما سرقنا ولا نعرف السرقة ، البحر رمى علينا الكيس ، وكل واحد منا طال نصيبه .

فقال وكيل النيابة من فوره :

ـ نصيبه ؟ ! هو الكيس ملك البحر والاّ له أصحاب خواجات ؟

فأجاب الرجل فى صوته العميق الهادىء :

ـ راح من بالنا أن له اصحاب ، يا حضرة البك ربنا يعلى مراتبك ! ارأف بحال الفلاحين المساكين .. الكساوى كانت قدام نظرنا ورماها البحر علينا والواحد منا من غير مؤاخذة عريان .

ـ أنت يا رجل فاكر الدنيا فوضى ، والا فيه قانون وحكومة !

ـ يا جناب البك . أنتم فتشتم دورنا وسحبتم الكساوى منا ، والعيال الفرحانة عادت تبكى ، ورجعنا لأصلنا لا لنا ولا علينا . يبقى الحبس له لزوم ؟ !

ـ .. القانون صريح وانا مقيد بنصوص اشد من الحبال الموضوعة فى ايديكم ..

فخرجوا جميعا فى صف طويل وفى ذيلهم رجل يقول هامسا :

ـ يحبسونا لأن ربنا كسانا .

ان المسألة ـ عند وكيل النيابة ـ قبل كل شىء مسألة قانون يقضى بأن من وجد شيئا مملوكا للغير وحفظه بنية امتلاكه يعامل معاملة السارق . والمناقشة مع أمثال هؤلاء المتهمين ضياع للوقت ولكن على المستوى الفكرى هل المسألة أولا وآخرا مسألة قانون فحسب ؟ وهل مناقشتها ضياع للوقت ؟ ! إن المسألة فى الواقع تفتح الباب على مصراعيه على فكرة العدل الاجتماعى . ومناقشة الامر هو اثراء لمفاهيم القانون كما هو وكما يجب أن يكون ، من خلال ربط القانون بالبيئة والاعتداد بالضغوط الاجتماعية والاقتصادية التى هى محك القانون ، والامتحان الضخم الذى تواجهه السلطة واضعة ذلك القانون .

والواقع أن فكرة العدل الاجتماعى تعتبر من الجواهر الثمينة فى صرح ذلك العالم المتكامل الذى قام عليه عمل توفيق الحكيم الباكر « يوميات نائب فى الارياف » فقد كانت هذه اليومات شهادة بليغة من فنان عاش التجربة بكل ملاءتها وثرائها وخشونتها وضراوتها . ولم يطل على الريف المصرى من حالق بل نزل إلى الحضيض وامتزج بطينه وانصهر بمأساته . وإذا كان الحكيم يعلق على مقتل ريم الصبية القروية الجميلة الصموت التى بدت له فى أول لقاء كتمثال من الابنوس وجهه من العاج ، بأن الجمال مرتبط بالخير ، فإن القبح مرتبط بالشر والظلم . وإن بدا فى الريف المصرى الذى تكلم عنه الحكيم فى يومياته قبح فذلك مرده إلى الظلم الاجتماعى المستشرى فى ذلك الريف .

وإذا كانت اليوميات تنتهى باحساس من المرارة والارتجاج ، فلأن كل قوى الظلام الاجتماعى التى أحاطت بمقتل ريم قد جعلت الوصول إلى الحقيقة الكامنة وراء قتلها أمرا من المستحيلات ، فما من اكتراث جدى بمصائر الآدمى ، بل الاكتراث كله انصرف فى ذلك الوقت إلى الاعداد للانتخابات المقبلة ، وكرست الادارة كل جهودها لانجاح انصار الوزارة الجديدة والتنكيل بالخصوم . أما التحقيق فى مقتل الفلاح « قمر الدولة علوان » رغم كل ما احتواه من نبض انسانى فما كان يعنى أحدا من ذوى الجاه والنفوذ ، ومن ثم حفظ التحقيق لعدم معرفة الجانى . وما أكثر المجنى عليهم الذين ذهب دمهم أرخص من المداد الذى حبرت به محاضر قضاياهم .

فى قصة « رجل المال » التى هى امتداد لتجارب توفيق الحكيم القضائية فى الريف المصرى ، والتى نشرها ضمن كتابه « ذكريات الفن والقضاء » عام ١٩٥٣ نجد ثلاثة من المحامين الفطاحل جاءوا من القاهرة فى جنحة تبديد . وعلى الرغم من أن أمثال هؤلاء الكبار لا ينتقلون إلى الاقاليم لمجرد جريمة تبديد ، فقد جاءوا . لكن مجيئهم لم يكن للدفاع عن الفلاح المتهم بالتبديد بل ليكذبوا هذا المتهم فى كل كلمة يقولها فى غير مصلحة طرف آخر صاحب لقب ونفوذ . لقد جاءوا للدفاع عن الباشا الذى يصفونه بأنه « المجنى عليه » ويطالبون له بالتعويض .

الباشا من الحضيض نشأ . كان قبانيا لاحظ أنه يستطيع أن يقرض الفلاحين مبالغ طوال السنة على أن يسددوها محاصيل فى المواسم . « من أخذ خمسة قروش صاغا عليه أن يردها نصف كيلة ذرة فى الموسم ، ومن أخذ عشرين قرشا عليه أن يردها كيلتى قمح ، ومن أخذ جنيها عليه أن يرده ربع قنطار قطنا ، وهكذا وهكذا . والفلاحون وهم يرضون بهذه السلفية العجيبة لا يفكرون فى الغبن الواقع عليهم ، ولا فى الربح الفاحش الذى يجنيه القبانى من عرقهم . فحسبهم انهم تلقوا قطرة ماء ترطب حلوقهم فى وقت الجفاف الخانق .. وظل القبانى الصغير يكبر ، وتكبر معه مبالغ السلفية ، فمن خمسين جنيها إلى مائة ، إلى خمسمائة ، إلى ألف ، إلى ألفين ، إلى خمسة آلاف ، وأرباحه منها تبلغ مئات الارادب والقناطير ، يبيعها عند ارتفاع الأسعار ، وبعد خمسة أو ستة أعوام كان قد أسس ثروته واصبح من الأعيان ثم من أعضاء مجلس النواب ، وتزوج من أسرة كبيرة ، وأخيرا اشترى الباشوية ، وهو اليوم « فلان باشا » صاحب المال والجاه والنفوذ المرموق » .

كل الحماية للباشا وكل الاتهام للفلاح المسكين . وفى المركز ينحاز رجال البوليس لصف الباشا فيصبون الضرب والاهانات على خصمه ، بل ولا يثبتون فى محاضرهم ما يدلى به دفاعا عن نفسه ما دام هذا ليس فى صالح الباشا ، محاباة له ومجاملة ، بل وأيضا طمعا فى منفعة . ويصل الأمر إلى حد ارهاب شهود الفلاح عندما يمثل أمام المحكمة بعد ذلك .

وكيل النيابة وحده لا ينحرف ولا ينحاز ، وإذ لم يقتنع بادانة المتهم رغم ما وجهه إليه المحامون الثلاثة الكبار فإنه يرفض أن يزج به فى الحبس .

اننى « الآن أمام باشا ذى نفوذ ومحامين فطاحل جاءوا يطلبون منى حبس متهم ليس إلى جانبه أحد .. » وعندما اشعر أنى محاط بجو من الضغوط كى أصدر قرارا بعينه ، فإن رد الفعل عندئذ هو التشكك والحذر ويقظة الضمير » .

وهذا الضمير اليقظ هو الضمان الذى يمسك بعصا العدالة من الوسط ، ويقبض على الزمام . لقد بدا منظر المحامين الثلاثة فى تلك اللحظة كمنظر الصقور الجارحة التى تريد الانقضاض على عصفور ضئيل ، وقد أثار هذا المنظر وكيل النيابة وافزعه . وكان شعوره أن العصفور ليس الآن هو المتهم ، بل انه هو ايضا وكيل النيابة الصغير بين مخالب ثلاثة من المحامين العتاة . وبذلك نجد الاتحاد كاملا ــ على المستوى الاحساس بالظلم ــ بين وكيل النيابة والمتهم . ولكن العصفور عندما يقاوم ويصبر يصبح بعيد المنال . أنا أيضا عولت على الاصرار » . انقلب وكيل النائب العام فأصبح ــ بواقع من شعور بالظلم ــ نصيرا لمن لا نصير له . أصبح محاميا للمتهم يصد عنه اعادى ثلاثة محامين كبار ، وضعوا براعتهم كلها فى خدمة رجل المال القادر على دفع أتعاب يسيل لها اللعاب .

نجد فى هذه القصة إذن محاولة لتسخير القانون لخدمة ذوى الجاه والنفوذ ، واستخدامه أداة قهر وارهاب لمن تسول له نفسه أن يخرج على القانون لا كنص مكتوب بل على القانون كمصلحة تدخل فى صراع مع مصلحة أخرى . ويبدو القانون صراعا بين مصالح ، والعدالة كتغليب لمصلحة على غيرها تبعا للظروف المكانية والتاريخية للمجتمعات الانسانية ، التى هى إذن حزمة من المصالح المتصارعة المبتلعة لبعضها بعضا كلما تسنى ذلك . فيصير القانون ــ على حد قول توفيق الحكيم ــ تعادلا محسوبا وموزونا بين المصالح المتباينة .

ماذا يفعل وكيل النيابة فى هذه القضية ؟ أنه يؤدى دورا ضخما فى خدمة العدالة . يقف سدا فى وجه ابتلاع الاقوى للأقل قوة . ويترجم بذلك فى الواقع

شيئا مما عناه توفيق الحكيم فى نظريته المعروفة « بالتعادلية » لأن وكيل النيابة فى قصة « رجال المال » يحقق « التعادل » بين الكبير والصغير . ويؤدى دور « الضمير » الذى يجعل الحكيم من مقوماته « الشعور بشر يلحق الغير » . ويرى أن للمجتمع كالفرد ضميرا أيضا . يتجلى عند الاحساس بأن طائفة منه أضرت بطائفة أخرى من أبنائه . وهذا الاحساس الاجتماعى ترجمه وكيل النيابة بفعله الذى أعاد التوازن بين طرفين من أطراف الحركة الاجتماعية المتشابكة .

إن هذه الوسيلة التى لجأ إليها الباشا المرابى لم تعجب وكيل النيابة ـ كما لم يعجبه من قبل القاء المأمور فى « يوميات نائب فى الارياف » القبض على الشيخ عصفور بتهمة التشرد .. لم يرض ذلك ضميره القضائى فى الحالتين لأنه ـ على حد قوله فى « اليوميات » ـ لا ينبغى أن تكون نصوص القانون اسلحة فى أيدينا نضرب بها من نريد ضربة فى الوقت الذى نختاره . وكما أن قبض المأمور على الشيخ عصفور كان مسألة انتقامية ، فإن اتهام الباشا المرابى لفلاح صغير كان أيضا مسألة انتقامية . وكما عزم وكيل النيابة فى اليوميات أن يفرج عن الشيخ عصفور ، فقد عزم فى قصة « رجل المال » أن لا ينساق وراء المحامين الثلاثة الكبار الذين وكلهم الباشا من القاهرة للايقاع بالفلاح الصغير .

ـ ٣ ـ

وتقوم مسرحية « الصفقة » التى نشرت عام ١٩٥٦ على وضع يشوبه ظلم اجتماعى يبدو فى أن الأرض ليست لأصحابها الحقيقيين ، يملكها أجنبى ، وإذا انتقلت من ملكه فإلى ملك من لن يربطه بها سوى رابطة استغلال وجشع . وبذلك تنتقل الأرض من غير مستحق إلى غير مستحق ، بينما يظل أصحاب الحق فيها يحرقهم شوق الى امتلاك ما كان يجب أن يكون لهم أصلا . وتتجلى فى هذا المقام إذن علاقة غير متوازنة لأنها تتيح للغاصب المستبد ابتلاع من هو صاحب الحق المشروع ، دون أن يجد الغاصب من يصده .

ومن بين ابناء الكفر ينبت أيضا طفيلى يتأتى له عن طريق الكسب الحرام أن يملك ناصية الكفر ، ويجعل فلاحيه فى قبضة يده . أنه الحاج عبد الموجود الذى يشترى لموتى الكفرْ الاكفان من تاجر بالبندر مقابل عمولة يدفعها له التاجر سرا . ثم لا يترك الحاج عبد الموجود الميت فى كفنه أكثر من ساعتين ولا يلبث فى غفلة من أهل الكفر أن يجرده منه ويبادر بالسفر الى البندر يبيعه أو يرده للتاجر ويقبض ثمنه مع تنزيل بسيط . من كفن الأموات ونبش قبورهم شيد ثروته التى مضى بعد ذلك يقرضها للفلاحين . ومن فوائد قروضه ضاعف كسبه الحرام .

هذه أيضا علاقة غير متعادلة تتاجج بظلم اجتماعى تستره طقوس وقوانين ظاهرية . ولكن ما يلبث أن ينبت فى المجتمع نفسه عنصر يحقق للعلاقة المختلفة توازنا يعيد إليها طابع العدالة الذى كان غائبا عنها . ويتمثل هذا النبت الجديد فى خميس أميخ مخزن الشركة بالكفر . فقد اكتشف ماذا يفعله الحاج عبد الموجود من وراء ظهر الأهالى . وظل ساكتا حتى سنحت الفرصة التى أتاحت له أن يعيد التوازن بين الكفر والحاج عبد الموجود . فيوجه له خطابه قائلا « بعد ما جردت أمواتهم من الكفن جرد نفسك من قرشين واسترهم » ويرغمه أن يعلن تنازله عن كل ديونهم قبله بل وأن يدفع لمحروس ومبروكة ابنى الكفر المهر وثمن الجهاز هدية منه .

وقد تمثل فى ذلك تصور توفيق الحكيم لما يجب أن يكون عليه « العقاب » الذى يكفر به المجرم عن ذنبه . فهو يقول فى كتابه « التعادلية » الصادر عام ١٩٥٥ : « ثمن الجريمة يجب أن يدفع لا من حرية الانسان ، بل من عمل ايجابى يوازن ويعادل العمل الذى ارتكبه . إن من يرتكب الشر ، أى من يقوم بالعمل الارادى الذى يؤدى إلى ضرر الغير ، يجب أن يدفع الثمن بعمل ارادى يؤدى إلى منفعة الغير .. أن من يرتكب فعلا يضر الغير يجب أن يعادله بفعل ينفع الغير .. فمن فعل شرا بالمجموع عليه أن ينتج خيرا يفيد المجموع .. يجب أن ينتج لحساب المجتمع ما يعادل فى الزمن والكم جسامة الشر الذى صدر منه » .

وأما بالنسبة للعلاقة غير المتوازية بين أهل الكفر غير القادرين وبين كبار الملاك سواء أكانت الشركة الاجنبية أو البك حامد أبو راجية ، فقد نشأت

شخصية جديدة أعادت التوازن إلى نصابه . فمحل كل فلاح من فلاحى الكفر على حدة قامت شخصية جماعية متمثلة فيهم متضامنين متكاتفين . وقد مكنهم هذا التضامن من أن يجمعوا ما طلبته الشركة مقدما لثمن الأرض ، وأن يذللوا ما واجههم من صعاب ، واستطاعوا فى النهاية أن يشتروا الأرض ، رغم طمع الطامعين .

ويبدو توفيق الحكيم فى مسرحيته هذه متفائلا اشد التفاؤل ، فإن الظلم الاجتماعى الذى بدا له فى « يوميات نائب فى الأرياف » معقدا متغلغلا فى البنيان الاجتماعى للريف المصرى كله ، صار هذا الظلم فى « الصفقة » قابلا لمواجهته والتغلب عليه . وبدلا من الضبابية الزخمة التى نستمتع بها لصدقها فى « اليوميات » يقدم لنا الحكيم ايجابية واضحة ومباشرة فى « الصفقة » دون أن ترقى على أى حال الى قوة عمله الأول .

- ٤ -

يذكرنا تصوير توفيق الحكيم للمتقاضين والمحامين والقضاة والحجاب بالمصور الفرنسى المهزلى المأسوى هونوريه دوميه (١٨٠٨ ـ ١٩٧٩) ، الذى رسم بريشته اللاذعة كمشرط جراح صورا من عالم المحاكم . ويصف توفيق الحكيم أهل الريف فى ترددهم على المحاكم فيقول : انهم مكدسون بباب المحكمة كالذباب ملأوا المقاعد والدكك وفاض فيضهم على الأرض والممرات فجلسوا القرفصاء كأنهم الماشية يرفعون عيونهم الخاشعة الى القاضى وهو ينطق الحكم كأنه راع فى يده عصا » .

وليست المهانة هى اللون الذى يخضب صورة القرويين فى المحاكم بل هى أيضا تخضب صورتهم فى المستشفيات ، فيقول توفيق الحكيم فى يوميات نائب فى الأرياف . « ممرات ازدحمت بالأسرة ، إذ لم تكف العنابر لايواء هذا القدر من التعساء . ورأينا المرضى الناقهين من أصحاب الزغابيط الزرقاء يتناولون فى نهم حساءهم فى أوان صغيرة من الألومنيوم وينظرون الينا ، ومعنا الحكيمباشى ، كما ينظر القردة فى حديقة الحيوانات الى الحراس مع كبار الزائرين » .

وما الريف ؟

« مبان قليلة أكثرها متهدم . جحور مسقفة بحطب القطن والذرة يأوى إليها الفلاحون . انها فى لونها الأغبر الأسمر لون الطين والسماد وفضلات البهائم ، وفى تكدسها وتجمعها كفورا وعزبا مبعثرة على بساط المزارع ، لكأنها هى نفسها قطعان من الماشية مرسلة فى الغيطان . هذه القطعان من البيوت التى تعيش فى بطونها ديدان من الفلاحين المساكين هى كل ما تقع العين عليه فى هذا البقاع » .

ويحاول الحكيم أن يشخص علة ذلك الظلم الاجتماعى الذى عمق صدعه ويغوص إلى الجذور التاريخية . فيقول فى « حمار الحكيم » أو « حمارى الفيلسوف » :

« ينبغى أن يكون هنالك دائما طبقة تتقدم طبقة فى الثراء أو فى المعرفة . غير أن الذى شوهد فى أوروبا وما زال يشاهد فيها هو أن كل طبقة فى أعلى السلم تمديدها لكل طبقة فى أسفله . هنالك تماسك بين الدرجات . هناك نموذج يتبع ومثل يعطى من الطبقة العليا للطبقة السفلى .

هذا ما حدث فى أوروبا . أما فى مصر ، فلم يحدث ذلك ، فإن الاقطاع فى مصر ، كان فى يد ارستقراطية أجنبية من المغول أو الأتراك العثمانيين ما كانوا يعتبرون الفلاح رجلهم بالمعنى الأوربى للكلمة ولكنهم كانوا يعدونه عبدهم بالمعنى الشرقى للكلمة ، بل أقل من عبدهم فقد كان للكلب والفرس عندهم من الحرمة والكرامة والحقوق ما ليس للفلاح . هذا الفلاح الذى يتكلم لغة غير لغتهم ، نبت فى أرض لم تكن ارضهم .

لقد كان القروى الفرنسى يعتبر الشريف سيدا ، ولكن السيد كان يعتبر القروى مثله فرنسيا ، يحارب معه جنبا إلى جنب . أما السيد التركى العثمانى فكان يعتبر الفلاح المصرى من طينة قذرة . فما كان يسمح له بشرف الجندية ولا الفروسية ولا بشرف المصاحبة فى حفل أو اجتماع . هذا عمل المولى ... وعلى هذا النحو انشطرت مصر إلى شطرين بعيدين ، وانقسمت إلى طبقتين لا تمد احداهما الى الأخرى يدا . وبدا السلم الاجتماعى على ذلك الشكل العجيب : طائفة فى اعلاه وطائفة فى أسفله ، ثم لا شىء بين ذلك غير فراغ .

فقد تحطم وزال فى هذا السلم ما بين الأعلى والأسفل من درجات . وانقضى عهد النظام الاقطاعى فى مصر . وجاءت العصور الحديثة . فلم يتغير بالطبع هذا الوضع فالمالك الغنى أو الفلاح الموسر الذى حل فى الأرض محل السيد العثمانى ، قد ورثه كذلك فى طبائعه وقلده فى ميوله وعاداته .

وكنا قد بلغنا فى سيرنا منزلا كبيرا جميلا ، لا ينبعث منه ضوء ولا صوت الا ذلك الصوت الغريب ، فالتفتنا الى الخفير خلفنا مرتاعين فهدأ روعنا قائلا :

ـ دى سراية الباشا ..

ثم ذكر لنا انها مغلقة ، ولا أحد فيها غير ناظر العزبة ، يحتل منها الطابق الأرضى ، أما الطابق الأعلى فيسكنه ذلك « البوم » الذى يحدث هذا الصوت الغريب . وجعل يصف لنا هذه السراية وما فيها من أثاث ، ويقول بلهجته الريفية فى اعجاب :

ـ آه لو كنتم تدخلوها وتتفرجوا عليها من جوه ! يا صلاة النبى أحسن ! ما بيجى فى ريحها بقى الا سراية البك عبد الغنى !

فسألناه عن هذه السراية الأخيرة ، فقال انها فى الجهة الأخرى من الجسر فى عزبة واسعة لهذا البك ، وقال لنا أيضا انها مغلقة لأن البك والست مقيمان فى القاهرة .

ويثير هذا النص بعض الملاحظات فى قضية العدل الاجتماعى عند توفيق الحكيم فمن ناحية أولى : عند ما يقول الأديب المفكر انه ينبغى أن يكون هناك على الدوام طبقة متقدمة على غيرها . وعلى هذه الطبقة المتقدمة أن تمد يدها لما خلفها من الطبقات . فإن الحكيم يأخذ « بالنزعة الأبوية » فى الاصلاح الاجتماعى ، ويعتبر أن على القمة أن تولى القاعدة رعاية تماثل ما يوليه الأب الحريص على شئون أسرته لأولاده المحتاجين الى رعايته ، على أن تتقبل هذه الرعاية من أفراد الأسرة بالاحترام والأكبار الواجبين لعاهل الأسرة . وهذه نزعة « الانسانيين » الذين يعتبرون التقدم عطاء من القادر الى العاجزين المحرومين ، الذين ليسوا بقادرين أن يحققوا التقدم بجهودهم الذاتية . ومن دلائل النزعة الانسانية لدى توفيق الحكيم قوله فى « عصفور من الشرق » :

« إذا أردت أن تعرف الصفاء والسلام فاحدب على تعساء الحياة ، أولئك الضعفاء الفقراء الذين يرتعدون فى شتائهم ، عندئذ تظفر بالسعادة » .

ومن ناحية ثانية ، فإن توفيق الحكيم فى النص الذى نسترشد به من كتابه « حمار الحكيم » يشير إلى الهوة التى تزايدت اتساعا بين الطبقات وانعكست آثارها بالأخص على المجتمع الريفى . وهو إذ يحذو من ذلك فإنه يقف مع أنصار « الحقوق الاجتماعية والاقتصادية » فى جهودهم للتقريب من الفوارق الاجتماعية ولتحقيق المساواة الفعلية بين المواطنين .

ومن ناحية ثالثة فإن توفيق الحكيم يضع يده على السبب فى الفوارق الضخمة بين العاصمة وبين الأقاليم . انه فى صفة تسللت إلى الانسان المصرى فخربت البيئة المحيطة به ، تلك الصفة هى النزعة الاقطاعية الى الاستعلاء الفردى وترك المحيط يتقوض ، كأن ذلك المحيط ليس من الفرد فى شىء . وكما كان المغولى او التركى العثمانى لا يعتبر نفسه منتميا إلى وسط القرويين المحيط به ، فإن الاقطاعى أو البورجوازى المصرى نزع إلى فصل نفسه عن أولئك الفلاحين الذين نبت بينهم . وصار يعتبر التقدم حقا له وحده دونهم . وفى قصة « رجل المال » نجد أن القبانى الذى احترف التسليف على المحصول وأثرى وحصل على الباشوية وحل للاقامة بالعاصمة ودخل مجلس النواب ، وترك فى القرية التى هى مصدر ثرائه مندوبا له ، ألقى إليه بلقمة صغيرة ، اما الكسب الكبير فيأتى إليه محمولا دون عناء أو تعب .

ومن طينة الباشا « رجل المال » ايضا حامد بك ابو راجية فى مسرحية « الصفقة » فهو لا يترك القاهرة إلى الريف إلا إذا طمع فى أرض يضمها إلى املاكه او فى خادمات ومربيات يضمهن إلى جواريه .

ويعود توفيق الحكيم فيطلعنا فى قصة « رجل المال » عما يمكن أن يفضى إليه اتساع الهوة بين الريف والعاصمة من انعكاس لا انسانى وظالم على العلاقات بين البشر . « فللباشا أطيان واسعة اشتراها أخيرا فى المنطقة ، بعد أن استقرت ثروته ، وجعل فيها حديقة للفاكهة ، وركنا لتربية الدواجن . وهو يحضر من آن لآن مع الست الهانم زوجته التى تحب الاقامة فى هذا المنزل الريفى الذى يسميه الفلاحون « السراية » لتباشر العناية بحديقتها فى بعض فصول السنة عندما تسأم القاهرة » . وفى ذات يوم غضبت الست الهانم على

فلاح كان يعمل مستأجرا صغيرا فى أرض الباشا ، لأن طفلا من أطفال هذا الفلاح تجرأ على تسلق سور الحديقة واقتطف برتقالة من فوق الشجر . فأمرت باحضار الطفل وجلده ، فلما أراد والده أن يحتضنه ليدرأ عنه الضرب ، أمرت الست بطرد هذا المستأجر هو وزوجته وأطفاله من الأرض والعزبة فورا . ونفذ ناظر العزبة الأمر فى الحال ، فدخل دار الفلاح وكانت زوجته تطهو فى حلة فوق كانون رطل لحم جاء به من السوق لمناسبة عاشوراء ، فطردها من الدار هى وحلتها وكانونها ، وقذف خلفها بالمرتبة والمخدة والحصير والصندوق الأحمر ، وهى كل أثاثهم ، رمى بكل هذا فوق جسر الطريق الزراعى . والرجل يقول محتجا : « انطرد فى وسط السنة وزرعى مخضر فى الغيط ؟ ! » فلم يسمع من الناظر الا قوله : « اخرج يا رجل من غير كلام أحسن لك ! » فخرج الرجل وأولاده وهو يقول للناظر ملتمسا : اتركوا لنا فقط الوقت لنأكل رطل لحمتنا أنا والعيال ! » فرفض الناظر قائلا « الست الهانم أمرت بخروجكم فى الحال يعنى فى الحال ! » .

ومن هذا النص يبين ما تنتهى إليه العلاقة البشرية ذاتها بسبب اتساع الهوة بين طبقتى الأعيان والفلاحين . إذ نرى الحكيم يصور لنا التنكر لأبسط العواطف الانسانية ، فقد كان جزاء الطرد الفورى الموقع على الفلاح وأسرته لأنه أراد أن يحتضن ولده ساعة جلده ليدرأ عنه الضرب الذى أمرت به الست الهانم . وقد كان جزاء الجلد الموقع على الطفل القروى أيضا لقاء عمل من اعمال الطفولة البريئة ، هو تسلق شجرة واقتطاف حبة برتقال . وهل كان يمكن أن يوصل مثل هذا العمل إلى ثورة زوجه الباشا العارمة لو لم تكن الهوة بين الطرفين من الأصل بهذا الغور ؟

وفى سبيل تنفيذ ما أمرت به الست الهانم فى لحظة غضب غير مبرر تهدر لا حقوق الفلاح الضعيف فحسب بل وكرامته الآدمية أيضا ، إذ يلقى به وبأسرته وأمتعته الزهيدة إلى قارعة الطريق مطرودا من داره وفى وسط موسم الزراعة ، ومعنى ذلك موات محصوله الذى يعتمد عليه العام بطوله ، بل أن قرار الطرد الجائر ينفذ دون أن يتاح لأسرة الفلاح إن تنعم بأكله اللحم التى لا تطولها الا فى مناسبة عاشوراء . إن روح الاستعلاء التى تحكم العلاقة بين الأعيان من الباشوات والبكوات وبين الفلاحين لا تقتصر على أولئك السادة

فحسب ، بل اننا لو رجعنا إلى « يوميات نائب ف الأرياف » نجد أن تلك الروح تتسلل حتى إلى حاجب المحكمة الذى يبادر بعد خروج رهط المتهمين المحبوسين من غرفة وكيل النيابة الى فتح النافذة كى يدخل الهواء النقى ، ويبدى ذلك الحاجب تأففه من رائحة أولئك الفلاحين ، الذين لا يعلوهم ف المرتبة كثيرا ، بل ويعلن ف صفاقة تكشف عن تغلغل محنة العدل الاجتماعى ف الريف ، أنه ليس من اللائق السماح لمثل هذه البهائم دخول دور الحكومة . وكأن دور الحكومة لعلية القوم من السادة وتابعيهم من أمثال الحاجب .

يقى أن نشير ف ختام هذه الدراسة أنه ولئن بدت على عبارات توفيق الحكيم وهو يتصدى لقضية العدل الاجتماعى ف الريف المصرى رنة من التهجم القاسى على أهل الريف وفلاحيه ، فليس ذلك إلا من أجل أن يثير عاطفة القارىء ووجدانه كى يتمرد على الصور التى يعرضها له مخضبة بألوان ساخنة وشديدة القتامة ، وأن يدعوه الى أن يسأل وماذا بعد ؟ هل من سبيل إلى أوضاع اجتماعية أفضل تليق بالكرامة الانسانية التى هى من العدل الاجتماعى بمثابة توأم لا ينفصل عن شقيقه ؟

* * *

رؤية السندباد

مداد العلم ومداد الأدب :

كثيرون هم الذين جمعوا فى حبهم أو عملهم بين العلوم والآداب . وواحد من هؤلاء سندبادنا المصرى الدكتور حسين فوزى (١٩٠٠ ـ ١٩٨٨) . ولشد ما يذكرنى عالمنا الأديب ، وهو يحادثنا عن الموسيقى ، بالفنان العالم الكسندر بورودين (١٨٣٤ ـ ١٨٨٧) الموسيقار الروسى الذى كان بدوره أستاذا للعلوم بإحدى جامعات بلاده فى الوقت الذى أسهم مع رفاق له فى نهضة الموسيقى الروسية .

فى الثلاثينات من هذا القرن سلك الدكتور حسين فوزى البحار التى ركبها السندباد فى أسفاره المشهورة . وقد كان السندباد فى مخيلته ومخيلتنا نحن القراء أيضا بطلا خلابا من أبطال نص من أحب النصوص إلى قلوبنا . ونعنى به أوسع مؤلفات الأدب العربى صيتا فى الخافقين ، كتاب « ألف ليلة » كان السندباد بطل قصة مغامرات بحرية ، تبدو فيها دواب البحر للمسافرين جزائر ، وتخرج عليهم من الأعماق خيول تجر أعرافها على الأرض ، وحيات تبتلع الأفيال ، ومن السماء طيور تحجب وجه الشمس ، وتحمل الناس فى مخالبها » .

وإذا بالأديب حسين فوزى الذى كان أول من درس علم البحار وتخصص فيه من أبناء وطننا ، يقف عند ذلك النص الأدبى الزاخر بالسحر والغرابة ، وينظر اليه من منظار العالم المدقق . فأعاد مطالعة قصة السندباد بعيون تفتحت على بحر الهند الذى جاب أرجاءه بظهر سفينة علمية عام ١٩٣٣ وقد حدثنا بأخبارها فى كتابه الأول « سندباد عصرى » وقد رأى العالم المدقق

أن قصة السندباد لابد أنها تخفى فى ثناياها معارف ايجابية تواردت على ألسنة الرحالين العرب (من مقدمة « حديث السندباد القديم » طبعة ١٩٤٣) وهكذا سكب حسين فوزى فى محبرته مدادين مداد العلم ومداد الأدب . وغمس فى المحبرة ريشته ودبج صفحات كتابه « حديث السندباد القديم » وقد تسنى له أن يرسم لنا صورة للعالم كما كان يتصوره أبناء خرداذية وسعيد وحوقل وأبو الفداء والبيرونى والاصطخرى والشريف الادريسى ، أساتذة علم البحار العرب ، وأدركنا كما أدرك أستاذنا أن « موجا كالجبال ليس صورة شعرية فحسب » .

من هنا تبدأ « رؤية السندباد » تنسج خيوطها ، ويلتحم فيها الخيال بالملاحقة العلمية ، بل ان شئنا الدقة تصحح فيها الأوهام تحت عدسة المجهر ، ويبدو النص الأدبى غنيا لا بمايشحذ الخيال فحسب ، بل وبالمعارف البشرية والنباتية والحيوانية ، مما يمكن أن يبنى عليه علم ينتفع به ، ويجعل للحكاية الادبية جذورا أكثر رسوخا وتكتسب بقاء أطول عمرا ، إذ تصبح من كنوز المعارف الانسانية .

وقد جاء فى تقرير منح الدكتور حسين فوزى جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٦ أنه « من تلك الشخصيات النادرة التى تمثل المعنى الكامل للانسان المثقف فى العصر الحديث . جمع إلى عقليته ودراسته العلمية المتخصصة ثقافة أديب وفنان تعمق الآداب والفنون إلى ما هو أرفع من مستوى الاحتراف ، وأعمق من مستوى الهواية . فقد استهوته الفنون منذ صغره ، فعالج التصوير والتمثيل ومارس الأدب ، أما الموسيقى فقد درسها دراسة واعية ناضجة مكنته من النفاذ إلى أسرارها العلمية والنظرية والفلسفية . وبهذا المزاج الفريد من العلم والفن كون الدكتور حسين فوزى لنفسه وجهة نظر خاصة فى مسائل الثقافة والفن تقوم على ادراك كامل لقيمة التراث المصرى من جانب والتراث الانسانى المشترك من جانب آخر ، وكرس كل طاقاته المتعددة للدعوة لوجهة نظره المتحررة ، وتأصيل الفنون عامة فى حياتنا على دعائم راسخة من الأصول الحضارية . وقد كان لدعوته الطليعية أثرها التاريخى فى توجيه ثقافة البلاد فى هذه الحقبة الحاسمة من تطورها » .

ولا ينسى الأديب العالم وهو يكتب حديث السندباد القديم ولعه

بالموسيقى ، فيقرن قصة السندباد ، أو أن شئنا ملحمة السندباد . بالأعمال الموسيقية فيقول عنها :

« وكأنى بها مقطوعة سمفونية تبدأ هادئة اللحن . ثم ترتفع انغامها ، وتتفرع من لحنها الأساسى شتى الالحان ، تتلقفها آلات « الأوركسترا » أفرادا وجماعات حتى تدوى بها كافة الآلات الوترية والهوائية والنحاسية ، ويعلو لحن البحر والعاصفة ، وصوت الأمواج المضطربة ، وقعقعة السفينة ، وأشرعتها تضرب ممزقة فى صواريها وحبالها تلهب ظهرها كالسياط . ثم هى ترتد إلى هدوئها الأول ، لتنتهى فوق الأوتار دبيبا وحفيفا ، لا تلبث أن تحمله على اجنحتها أخف النسمات . » .

الامثولات الطيبة :

« عاد السندباد بعد رحلات استغرقت على الاقل سبعة وعشرين عاما من عمره ، رجلا وقورا .. يحدث عن رحلاته وأهواله بصوت موسيقى متزن ، لا تكاد تبدو فى نبراته آثار جهاده الهائل ، ولا هو يحاول أن يؤثر فى سامعيه بأكثر من سرد الوقائع سرداً ، منظما محكما ، لا أثر للتعمد فيه ، ولا للافتعال الفنى » .

وهذا أيضا شأن « سندبادنا العصرى » الدكتور حسين فوزى ، يحدثنا ايضا عن رؤيته الفنية ، بنبرة هادئة لا تهويل فيها ولا مبالغة ، بل أن شئنا الدقة بنبرة متواضعة ، وان شئنا أن نستخدم وصفا لها فهى نبرة ديمقراطية لا تغمط ما للآخرين ، وهم الاغلبية ، من حرية حتى فى الاقبال على الفن الرخيص ، فكل ما يراه الدكتور حسين فوزى ممكنا فى مجال الدعاية للفن الرفيع هو فتح دكاكين صغيرة لعرض منتجات الفن الرفيع . وان كنا نتحفظ هنا فنقول أنه ينفى التفرقة فى وصف الفن بين الرخيص والرفيع . ولنسمعه يقول :

« .. أن الطريقة التى أرى أن نعالج بها الفراغ الفنى فى السينما والموسيقى هى أن تفتح دكانا صغيراً تضع فيه السلعة التى تعتقد أنها السلعة الطيبة . ليجىء إلى هذا الدكان الزبون الذى يحتاج إلى هذه السلعة . وهى الطريقة التى اتبعناها فى ترقية الفنون عندما كنا مسئولين عن بعض وسائل

ترقيتها . لم نقفل باب الاغاني والطرب ، ولم نحارب السينما ، لأن ذلك عبث ، وهو اجراء غير ديمقراطي لا يقوم به الا مهاويس النازية والفاشية . كل ما فعلناه اننا فتحنا بضعة دكاكين صغيرة نبيع فيها الموسيقى السيمفونية وبقية مواد البرنامج الثاني ، ومجلة « المجلة » والكورال ، وندوة السينما ، أن خير ما تصنع في المجتمع أن تقدم الأمثولات الطيبة لمن يطلبها دون أن تطمع في أن تتسع تجارتك يوما إلى أحجام « هانو » و « سمعان » . (من حديث مع الناقد فؤاد دواره في « عشرة أدباء يتحدثون ») .

ويستطرد الدكتور حسين فوزي في هذا المقام فيقول :

كلما كانت القيمة الذاتية للعمل كبيرة يجب أن تصدر الدعاية له من صميم ذاته . والاعلان يسيء إلى العمل الفني الطيب إذا استعين بالتهريج في وسيلة الاعلان . أن مهرج المولد يقف على باب جوسقه أو كشكه ملونا بالأصباغ ويحمل جرسا ، ويتفوه بكلمات كلها مبالغات غير معقولة عما يقدمه بالداخل . فاذا فرضنا انك تفتح في هذا المولد جواسق لبيع الكتب الأدبية ، فهل نتصور أن يقف مهرج بجرس ليعلن عن هذا هذه الكتب . وليس في هذا دعوة إلى ارستقراطية الثقافة أو غيره ، فقد القيت حديثا عن السمفونية الثالثة لبيتهوفن في دمنهور . ومن رأيي أن نتوسع في رحلات الأوركسترا السيمفوني والفرق المسرحية إلى الأقاليم ، وتنظيم الندوات والمهرجانات الثقافية في كل المحافظات بحيث نعطي الجمهور حاجته من مختلف ألوان الفنون والثقافة . والديمقراطية الحقة تقضي بأن تعطى لكل فئة حاجتها . وإذا كان طلاب الموسيقى السيمفونية مثلا قلة بالقياس إلى عشاق الاغاني ، فالديمقراطية تفرض علينا الا نهمل مطالب القلة في سبيل الكثرة . علينا أن نعمل النماذج الطيبة نعطيها للناس ، وعلى الناس أن يختاروا ما يريدونه ومفاد ذلك أن المؤمنين بالثقافة الجادة عليهم أن يعرفوا مقدما أنهم وان كانوا يتطلعون على المدى البعيد إلى الجمهور العريض ، الا أن الدائرة التي ستلتف حولهم من طالبي الثقافة سوف تكون بالضرورة ضيقة ، ولكن ذلك لا يثبط من همة من كرسوا جهودهم لخدمة الثقافة . وهذا الجانب من « رؤية السندباد » جدير بالتقدير ، لما اتسم به من واقعية وصراحة ، يقي « العمل لأجل الثقافة » من النكسات الخطيرة التي يتعرض لها « العمل الثقافي » من جراء الطفرات التي تركب عديداً من الشعارات الزائفة .

قوة هذا الشعب :

وبكل تواضع أيضا يقول الدكتور حسين فوزى عن كتابه « سندباد مصرى» عام ١٩٦١ « لا فضل لى فى هذا الكتاب الا أن رسمت خطته ، ونظمت فصوله تبعا لانفعالاتى الشخصية بتاريخ بلادى » .

ويتضمن هذا الكتاب الذى يطلق عليه مؤلفه أيضا « جولات فى رحاب التاريخ » جانبا كبيرا من « رؤية السندباد » وفى مقدمته يقول :

« كتابى صور من ملحمة هذا الشعب الذى أفخر باننى واحد من آحاده » و « الحق انى منذ زمان طويل أطمع فى وضع كتاب على هامش التاريخ ، أصور فيه الحياة المصرية منذ نشأتها » انى « أؤمن بوطنى ، وشعب بلادى » .

ثم يمضى حسين فوزى فى خاتمة كتابه فيقول :

أردت لهذا الكتاب أن يكون ملحمة للشعب المصرى ، فإذا هو فى أكثر من موضع مرثية طويلة لما عاناه على مدى الأزمان ، وإذا بى ، وأنا أؤكد قوة هذا الشعب على المقاومة والصراع والبقاء ، واشير إلى ما اداه من خدمات للحضارة ، اتوكأ على آلامه وهزائمه . اترى فى هذا معنى من المعانى المتأصلة فى النفس المصرية ، وهل كنت معبرا عن ذلك الروح الحزين ، روح المصرى يضحك بملء فمه وحنجرته ، ثم يقول فجأة « اللهم أجعله خير » ؟ لا أدرى ، وإنما أعرف أننى اعيش مثل مواطنى ، نظرنا يحدق فى الماضى المجيد ، يستوحيه أملا فى المستقبل ، وأوقن بأن ما أبقى على المصرى خمسة أو ستة الاف سنة من تاريخه المهول ، هو ايمانه بشمسه ونيله وأرضه السمراء ، وقوة الخير التى تدبر أموره من عل ، فهو مؤمن بأن المدبر الأعلى لا ينسى كنانته ، وأن من ارادها بسوء قصمه الله وان بعد العسر يسرا . وهو يحب أن يردد « رب تمم بالخير » وأن أعمق الكلمات التى سمعتها تتردد على لسان الناس فى احياء القاهرة القديمة هى كلمة « الفرج » بالمصرى ، مهما نزلت به النوازل ، يأمل فى الفرج بعد الشدة . ولست متأكدا أن كنت هنا قد نفذت إلى سر قوة هذا الشعب العجيب ، اتكون حقا فى ايمانه بكلمة « تفرج ؟ » أهى فى أنه لم ييأس يوما واحدا فى ستة آلاف عام ، من رحمة مفرج الكروب ؟ » .

وبذلك تغوص « رؤية السندباد » إلى أعماق التاريخ المصرى لتستشف منها « جوهر الانسان » على أرض الكنانة ، أرض الجود والعطاء . وقد خلصت هذه الرؤية إلى نتائج يسجلها حسين فوزى دون تحرج أو خجل . وذلك :

« لأن بلادى خرجت من محناتها ورزاياها محتفظة بشخصيتها وطبائعها السمحاء ، مقبلة دائما على صناعتها الواحدة ، صناعة الحضارة ، برغم كل شىء ، وتحت حكم كل انسان ، وضد كل انسان » (سندباد مصرى - ص ٣٤٧) .

ابطال الرواية :

وكما تابع حسين فوزى من قبل السندباد فى رحلاته السبع وعاين أهواله ومشاقه ، مضى « بجولاته فى رحاب التاريخ » يتابع مآسى شعب مصر والرزايا التى حلت به . يحكى عنها ويفسرها . ولكن ما من مرة بدأ فى حديثه عن هذا الشعب متجنيا ولا متعاليا ، بل بروح من التعاطف والفهم راح يروى بطلاقة وتحرر من أسار صنعة المؤرخ وعلم التاريخ ، مصوراً ما كابده الشعب المصرى من محن ليرسم قدرة هذا الشعب على المقاومة وعلى الاحتفاظ بشخصيته وأصالته ومقوماته . وبحس الفنان اخرج الصور الذهنية الوجدانية التى طبعها فى نفسه تاريخ مصر كله ، كوحدة متكاملة ، أو كرواية كبيرة ذات فصول بطلها الشعب المصرى . وهو يقول فى هذا :

« ولنزعم فى شىء من السخرية بأنفسنا أن دورنا فيه كان أشبه بدور المخرج السينمائى الذى لا يكتب القصة ، ولا يستخلص السيناريو ، ولا يضع الحوار ، ولا يصمم الديكور ولا يبنيه ، ولا يعمل على أجهزة الاضاءة ، ولا يمثل ولا يصور ، انما هو يستخدم كل ما تضعه حرفة السينما وصناعتها وفن رجالها ونسائها بين يديه من ممكنات ، ليجمع ذلك فى صورة تتجلى فى ذهنه أولا ، وقد ينجح فى تنفيذ الصور الذهنية ، وقد يخيب » .

ولعل ما دفع السندباد إلى كتابة رؤيته للتاريخ المصرى على النحو المتدفق المتلاحم الذى كتبه عليه هو ما لمسه من أن :

« تاريخ مصر - فى طريقة كتابته - ما زال شذريا مقطعا ، لا نرى فى فصوله أكثر من التتابع التاريخى . فهى فصول لا تكاد تجمعها صلة . أشبه

بمجموعة قصص لأكثر من مؤلف ، وحقيقة التاريخ المصرى هى فى أنه قصة واحدة طويلة ، تدور أحداثها حول أشخاص عديدين ، من جنسيات ولغات وعقائد مختلفة ، ولكن بطلها واحد ، هو الشعب المصرى » .

وربما كان ما دفع سندبادنا إلى كتابة رؤيته للتاريخ المصرى أيضا ، هو ما صرخ به على صفحات « سندباد مصرى » قائلا :

« ما أقل معرفة المصريين بتاريخهم » .

ولنر بعضا من أشخاص الرواية التى عكف حسين فوزى على اخراجها بنجاح فى (سندباد مصرى) ، وقد عمد فيها إلى أسلوب الفلاش باك ، بادئا بالفصول الأخيرة من الرواية تحت عنوان « الظلام » منتهيا بالفصول الأولى من الرواية تحت عنوان « الضياء » فيتحدث فيها عن عشقه الكبير بالتاريخ المصرى القديم : ابطال الرواية مماليك ملوثو الأيدى بالدماء ، عثمانيون شيوخ منسر ، هكسوس لصوص وغرباء ، رومان وبطالسة اعتبروا مصر مجرد مخزن غلال ، كلهم دخلاء على مصر ، ابتزوا مال ابنائها ، وتحت معاول التهديد والقهر تكاد تندثر انسانيتهم ، ولكن كل شىء يروح لحاله مثل كابوس ثقيل ينزاح عن الصدر ويعود إلى الشخصية المصرية صفاؤها الأصيل .

ومن أبرز الابطال فى تاريخ مصر ، الفنان المصرى القديم » ويرى حسين فوزى أنه لم يكن « ارتست » بالمعنى الذى نعرف فهو لم يصور ، ولم يحفر ، ولم ينحت تماثيله لتراها العين فى معرض ، أو ليقتنيها الأثرياء فى دورهم . بل كان يعمل للأبدية ويشتغل فى نطاق الطقوس الدينية . كما رأى حسين فوزى أن الفنان المصرى القديم هو « صانع » قبل كل شىء . فقد كانت عنايته فى اجادة عمله فحسب ، حتى يجىء تمثاله مطابقا للاصول ، لأن فى هذا ضمانا لنجاح التحول السحرى عندما تعود إلى التمثال حياة صاحبه . ولكن الفنان فى محاولته المطابقة تتداخل فى نفسه تلك العوامل المجهولة التى تقود يده إلى اللمسة الروحية اللماحة ، فيجىء التمثال صورة للواقع ، وصورة لانفعالات نفسه الشاعرة . وبذلك استطاع الفنان المصرى القديم ـ على الرغم من التزام قواعد وتقاليد مرسومة منذ عهد الأسرات الأولى ـ أن ينفعل بوحيه الداخلى ، وهو يترجم الطبيعة . (ص ٣١٦ و ٣١٧ من سندباد مصرى) .

الشرق والغرب :

وفى كتابه « سندباد إلى الغرب » وأيضا فى كتابه « سندباد فى رحلة الحياة » يحدثنا حسين فوزى عن شبابه عندما سافر إلى فرنسا فى بعثة عام ١٩٢٥ عاد منها فى أوائل عام ١٩٣١ . ويتساءل فى نهاية مطافه :

« هل أغرتنى تلك الحياة بالبقاء هناك دائما ؟ يجب أن أصدق مع نفسى . لقد ساورتنى فى بعض فترات نزوة من هذا القبيل ، وكان من حظى أن قد تحصنت ضد جرثومة الرومانتيكية ، ولو لم أقض عليها تماما . فاستطعت أن أخضع عواطفى الهوجاء لقياد العقل المفكر المدبر ، وذلك بفضل المنهج العلمى ، والنظام الصارم الذى يقضى به . خاطبنى العقل بكلام كهذا ، استسلامك للحياة الأوروبية معناه أنك تجبن أمام فقر الحياة الذهنية والفنية فى مصر ، ولا قيمة لحياة الاستسلام ، للدعة والرفاهية ، حتى ولو كانت دعة الفن ورفاهية الثقافة . الحياة جهاد يا صاحبى ، كتب على الجميع ، لا على الجنود وحدهم فى ساحات الوغى ، والبسالة ليس مكانها ميدان القتال وحده . بهذا تكلم العقل ، واخجل أن أضيف قولا تلوكه الألسن حتى فقد جديته : أنت ابن الوطن الفقير إلى الله تعالى ، لا شك أنه بحاجة إلى كل فرد من أفراد شعبه مهضوم الحقوق من السماء والأرض ، والوطن أسدى اليك معروفا ، مهما صنعت حتى آخر رمق لك فى الدنيا فلن تستطيع الوفاء به » (ص ١٥٩ سندباد فى رحلة الحياة ـ اقرأ يونية ١٩٦٨) .

وقد أثمرت جهود أديب الرحلات الذى عاد إلى الوطن ليعمل فى خدمته « فاسهم بجهد تاريخى فى ارساء التعليم الفنى فى البلاد على أسس أكاديمية عالمية ، كما اقترن اسمه بالتخطيط البعيد المستنير لمستقبل الفنون فى البلاد ، سواء فيما يتصل بالتعليم الفنى المتخصص أو بأجهزة نشر الثقافة الفنية ووسائل الاعداد » (من تقرير منحة جائزة الدولة التقديرية) .

بعد هذه الرحلة فى رحاب تاريخنا ، يرى الدكتور حسين فوزى أن يكمل « رؤية السندباد » بدعوة ظل متمسكا بها منذ أول كتبه « سندباد عصرى » الذى يرجع إلى عام ١٩٣٨ وهذه الدعوة يعرضها فى كتابه « سندباد إلى الغرب » كتكملة ضرورية لايمانه العميق الذى عبر عنه فى كتابه « سندباد

مصرى» بالانسان المصرى صانع الحضارات . ولنقرأ ما يقوله حسين فوزى فى خاتمة « سندباد إلى الغرب » :

« نحن المصريين أحق الناس بدراسة الحضارات ، لأننا أثبتهم حقا فى تراث الانسانية العظيم الذى تواضع الناس على تسميته « الحضارة الغربية » لا لأنها حضارة أختص بها الغرب ، أو ورثها عن أبيه ، بل لأنها فى التسلسل التاريخى للحضارات نمت وترعرعت أخيرا فى غربى أوروبا ، بعد أن تشربت وتمثلت تيارات الحضارة من طيبة وممفيس وصور وصيدا ، وأثينا والاسكندرية وبيزنطة ، وبغداد ودمشق والقاهرة » .

ينظر السندباد اذن إلى « الحضارة الغربية » على أنها الامتداد الطبيعى عبر العصور لكل ما فى عطاء « الحضارة المصرية » فى سالف ايامها من خير وجمال . ولذلك فهو يستطرد قائلا :

« حضارة اليوم هى حقى وملكى ، بقدر ما هو حق لبعض الأوربيين ، لأننى انا المصرى من كبار بنائيها . فكيف أنكر نفسى ، وتاريخى ، وجهاد فلاسفتى وعلمائى والمفكرين من اجدادى وضيوفهم على مدى آلاف السنين ، لأقف من حضارة اليوم هذا الموقف السلبى ، وهى من غرس يدى وفكرى ومشاعرى ، بأكثر مما هى من غرس الصقلبى أو الاسكندنافى ؟ » (سندباد إلى الغرب ـ ص ٢٩٣) .

وينادى السندباد بأن مصلحة شعبنا وتقدمه بحاجة ماسة إلى تصويب النظرة إلى « الحضارة الغربية » لأنه إذا فقدت مصر ايمانها بمقومات الحضارة الحديثة فان ذلك نذير بأن ترتد مصر إلى أظلم عهودها ، بينما أن خلاص مصر ورقيها ومستقبلها رهين بالتمكين من الحضارة العظمى فى الغرب . ويقول السندباد فى صراحة ، قد لا ترضى الكثيرين :

« أنا مؤمن بهذه الحضارة إيمانا لا تزعزعه الزعازع ، لأننى عرفتها فى مقوماتها الحقة من فكر وعلم وأدب وفن . وعرفت كيف تعمل هذه المقومات عملها فى تقدم الامم » (سندباد إلى الغرب ـ ص ٢٨٧) .

ثم يتصدى السندباد المصرى لمنحى من التفكير لا يرى فيه سوى سخف وجهالة ، هو المقابلة الزائفة بين ما يسمى « روحانية الشرق »

و « مادية الغرب » ويتمسك حسين فوزى المفكر العصرى بأن حضارات الشرق والغرب على السواء وأن تبدو أكثر ما تبدو فى مظاهرها المادية ، الا أن فى صميم هذه الحضارات كلها ناحية روحية ، هى فكر الفيلسوف والعالم ، والهام رجل الفن والأدب (سندباد إلى الغرب ـ ص ٢٨٩) .

اما قولنا ان « مصر أم الدنيا » فهذا أحق ، ولكن يجب أن يكون قولنا هذا تعبيرا عن حالة الحب العظيم لبلادنا ، دون غرور يكون أول خطوات النكوص عن طريق نهضتنا ، مما يهدد بتدهور فى صميم حياتنا كأمة ناهضة . (سندباد إلى الغرب ـ ص ٢٨٦) .

العزف على اوتار اللغة :

ويكشف النحو الذى يكتب به حسين فوزى أدبه عن رؤية خاصة للغة العربية . وهذا ما جعل الدكتور طه حسين حينما صدر كتاب حسين فوزى الاول « سندباد عصرى » يستنكر لغته ، ولا يستطيع أن يتصور كيف أن هذا الكاتب العارف للغته المتقن لها يسمح لنفسه بالهبوط إلى درك الكتابة بلغة الحديث الحوشى ، لغة الحوارى والأزقة . وفى أول لقاء بالدكتور طه حسين أجابه حسين فوزى قائلا :

« لقد شرفتنى بغضبك ، كما اسعدتنى بحدبك ، وشهادتك لى بجمال الاسلوب وامتلاك اعنة اللغة : وستعرف عنى نوعا من الشقاوة أداعب بها اللغة ، فالوى رقبتها بلطف ، كما يلوى الحبيب رقبة حبيبته ، لا ليقصفها ، بل ليقبل فمها .. » (سندباد فى رحلة الحياة ـ ص ٢١٤) ويزيد الدكتور حسين فوزى رأيه أيضاحا فيقول :

« الأساس فى استخدامى للعامية هو أن بعض الكلمات والتعبيرات العامية أصدق فى الدلالة على ما أريد قوله من نظيراتها الفصحى .. أن العربى فى عهد حضارته الزاهرة لم يكن يتردد بالمرة فى اقتباس الكلمة الأجنبية .. ومعنى هذا أن الانسان انما يبحث للفكرة عن كسائها اللغوى المضبوط الدقيق . فالأمر لا يقتصر على ترصيع الجملة بالفاظ منقولة عن النثر أو الشعر العربى ، بل يجب أن يتوازن معنى الجملة مع كسائها اللغوى .. لغة التعبير

عندى لغة عربية فصيحة ورصينة أيضا ، وهى اللغة التى درستها ونشأت عليها . كل ما فى الأمر انى فى بعض الحالات استخدم كلمات أو تعبيرات عامية لأنها تعبر عما أريد اكثر من أى كلمة فى القواميس المشهورة .. أنت تجد كلمات عربية تعبر عن كل ما تريد ولكنك حينما تستخدمها تكون كمن يترجم المعنى إلى لغة أخرى . وأنا لا أرى فى استخدامك بعض الكلمات والتعبيرات العامية خطرا على اللغة العربية ما دمت تحبها وتعتبرها لغة تعبيرك الأساسية . ولن يضيرنا أن نتخذ الحرية لأنفسنا فى استعمال الكلمات العامية فى موضعها . بل ان فجائية الانتقال من اللغة الفصيحة إلى العامية مقصودة ، ولها طرافتها الفنية فى نظرى .. فالمقياس الوحيد هو صدق التعبير نفسه .. »

ويستطرد حسين فوزى فيقول :

إن اللغة العامية تقصر عن التعبير عن الأفكار العليا والعواطف السامية ، وتقصر كذلك عن التعبير عن الفلسفة ونقد الفنون والنظريات الحديثة فى الاجتماع والسياسة والاقتصاد . ولكنى أرفض مع ذلك وصف العامية بأنها مرض أو آفة . فاللغة العربية حين تعلمها المصرى بسطها ويسرها وجعل لها جمالا موسيقيا ، فلا يمكن أن يكون ذلك مرضا .. أضف إلى هذا شيئا هاما جدا ، وهو أن لغة عربية جديدة قد نشأت خلال المائة سنة الأخيرة نتيجة للتشريع والسياسة والاقتصاد والصحافة . وإذا كانت هناك فوارق ضخمة بين الأداء باللغة العامية واللغة الفصحى ، فما بالك بكل الأشياء الجديدة التى دخلت فى اللغة العربية المكتوبة .. » وخلاصة رأى الدكتور حسين فوزى فى هذا الموضوع :

« هو ان للكاتب الحرية المطلقة فى أن يكتب باللغة التى يمليها عليه احساسه ، فاذا كان قديرا على أن يكتب قصصه كلها باللغة العامية فليفعل فما بالك إذا أراد أن يكتب بالفصحى ، فليس لأية قوة أن تحجر على حرية الفنان . ومع ذلك فانى اكره إلى أبعد حد أى خطأ فى النحو والصرف ، لأن مراعاة قواعد النحو والصرف هى التى تؤدى إلى الدقة فى التعبير . فيجب عدم التهاون فى هذا عندما نكتب باللغة الفصحى » (من حديثه مع الأستاذ فؤاد دواره ـ ص ٧٢) .

ولقد استطاع هذا العازف البارع على أوتار اللغة أن ينفث فى عباراته روحا من المرح تأتت من تطعيم نصه فى كثير من الأحيان بعبارات عامية بل وبكلمات أجنبية كانت لتفقد تأثيرها لو ترجمت إلى العربية . هذا فضلا عن أن تلك الفجائية فى التنقل بين مستويات اللغة هى التى تجعل نصوص حسين فوزى الأدبية تنضج بالهزل والدعابة عندما ينفخ فيها « بجانينى الكتابة العربية » من جسارته التى ما كانت تتبدى لو لم يكن صاحبها قد تمرس بلغته التى يحبها وتمكن من زمامها .

* * *

نساء يحيى حقى

● فى السابع من شهر يناير فى كل عام يحتفل اصدقاء الاديب الكبير يحيى حقى ومحبيه بعيد ميلاده .

وقد تميز يحيى حقى المولود عام ١٩٠٥ بعطائه القصصى .. وتلعب النساء فى قصصه ادواراً إيجابية كثيرة ، بل أن اغلب النساء اللاتى يذكرهن أصلب عودا واشد بأسا من الرجال . ومارى فى قصته الطويلة « قنديل ام هاشم » امراة من هذا الصنف . فقد كان تاثيرها على شخصية الدكتور اسماعيل حاسما . وإذا كان قد تركها خلفه وعاد إلى مصر فقد ظلت كامنة وراء الكثير من افعاله زمنا طويلا .

نساء يحيى حقى
اصلب عوداً من الرجال

وفى قصة « الديك الرومى » (عنتر وجوليت ص ٧٢ وما بعدها) نجد إرادة الزوج خاضعة لسيطرة زوجته . هى الآمرة الناهية . مصروف البيت فى يدها ، وليس له إلا أن ينفذ طلباتها ، دون اعتداد بنفاد الجهد والمال . لا يتسنى للزوج أن يشم نفسه أبدا ، هو على الدوام « كالمكروش تطارده يد قاسية بكرباج جلابى عمال على بطال » زوجة جاهلة غبية تكهرب إرادة زوج يتأرجح بين الطيبة وبين حب بيته .

بعد السهر والكتب والدروس الخصوصية نجح ابنه عادل ، وكان نجاحه بمقبول ليس إلا . ولكن ذلك لم يمنع الأم من أن تتذكر النذر الذى ندرته ليلة نصف شعبان وهو ديك رومى لم يذق منه الفقراء شيئا ، فقد ظلت الزوجة على المنضدة تعزم على أخيها وتحلف على اختها وتزغط ابنها .

وعلى الأكل وأمام الضيوف تضع الزوج المتخاذل أمام الأمر الواقع . حتى تزويج عادل لا دخل فيه لسواها . قالت وهى تضحك : « فرحة عادل ماتمش إلا إذا شفنا له واحدة بنت حلال نشبكها له من دلوقت عيال ربنا ميسهله ويتوظف ، ومش ح نروح بعيد ، سنية بنت أبلة عزيزة لسه بعته لى صورتها من الاسكندرية ، حلوة وأمورة .. » .

لم يجد الولد عملا بعد والأم قررت أن تشبك له . والأب لا حول ولا قوة مثل الديك الرومى « نتفوا ريشه ، ونسلوا لحمه ، وقضقضوا عظامه » .

ويروع يحيى حقى تسلط النساء .. وفى لوحات أربعة جمعها تحت عنوان « سيداتى آنساتى » بكتابة « فكرة فابتسامة » (١٩٦١) يرسم لنا شخصيات نسائية أصيبت بداء التسلط . وهى لا تمارسه على الأزواج فحسب ، بل على كل مستضعف فى الأرض كسير . وبدلا من أن يلقى هؤلاء من المرأة رحمة وعطفا وحنانا يجبر الخاطر ويطيب الجراح ، يصيبهم منها الاهانة . وسوء المعاملة . وتمنى الخادم الصغير فى لوحة « لدغ أقسى من الصفع » أن تصفعه مخدومته بكفها ولا تذله وتهدم كرامته بكلام أقسى من لدغ العقرب .. ويصف يحيى حقى إحدى النساء فى لوحاته بأنها « مدفعية ثقيلة » ويطفح كيله مرة أخرى فيقول « حلال فيها الإعدام » . ويخلص من رسم بطلاته هذه إلى الاعتراف بأن تقززه مما رآه من حال المرأة جعل معبد الشعر مغلقا فى وجهه بالضبة والمفتاح . وهذا ــ على حد قوله ــ سبب بلواه .

الصعيدية الغجرية
البحراوية

وعند الوصول إلى مشهد اللقاء الجسدى فى كل من « الفراش الشاغر » و « أبو فودة » و « قصة فى سجن » للقاء ثلاثة معادن من النساء لدى يحيى حقى ، هى « الصعيدية » فى القصة الأولى ، و « البحراوية » فى القصة الثانية و « الغجرية » فى القصة الثالثة ..

كانت « الصعيدية » بالنسبة للفتى ابن الاكابر تحديا ، بينما كانت « البحراوية » بالنسبة لجاسر حاجة فسيولوجية ، وكانت « الفجرية » بالنسبة لعليوى مصادفة قدرية ومعرفة طلبة وميلاد شخصية جديدة هى شخصية الغجرى التى حلت محل شخصية القروى .

وهكذا نلتقى فى قصص يحيى حقى بالجنس كتحد والجنس كحاجة والجنس كمعرفة . ولكن الذى يجمع بين النسوة الثلاثة أن كلا منهن أوردت الرجل الذى التقت به مورد التهلكة ، بشكل أو بآخر .

وليس للمرأة فى كل من هذه النماذج الثلاثة اى مسحة من تلك التى تغنى بها شاعر مثل أندريه بريتون الذى اعتبر ان المرأة بالنسبة للرجل الشىء الوحيد الغالى والمقدس الذى جلبه معه من الفردوس البعيد حين طرد منه ، وأن ما أضاعته « حواء » تعيده بنت من بناتها مثل إيزيس لأوزيريس ، وبياتريس لدانتى ، وأوريليا لجيراردى نرفال ، وقد تتساءل عن السبب فى هذا الفارق ، فنجد أن بريتون يعتبر أن الجنس ليس كل شىء فى الحب وأن جسد المرأة ليس غاية نهائية . بينما أن كلا من الرجال الثلاثة فى قصص يحيى حقى قد انبهر بالجسد ، ففى « قصة فى سجن » نجد أن انجذاب عليوى للغجرية كان بسبب ما فاح له منها ، رائحة غريبة عن أنفه . خليط من عرق وقذارة ، وعطر فيه قرنفل وشند ، وكانت نرجس البحراوية » فى « أبو فوده » « نتاية » ، اكثر فهما لطرق الاغواء لرجل من فتيات البلد ، أما « الصعيدية » فى « الفراش الشاغر » فلئن كانت تلبس الملس ولا تكشف عن وجهها إلا بمقدار ، فقد تعلق فؤاد الفتى « بكعبها الوردى » و « شعرها الملبد » الذى رأى مقدما مقدار سحره إذا غسلته . وتهدلت ضفائر مبتلة على جبينها وخديها « وقد عبرت القصة عن منتهى الحسية المتوّجة فى كيان الفتى ، عندما أعلن عن توقه إلى أن يعتصر ضفائر تلك المرأة بأصابعه وشفتيه ويجول لسانه فى طعم ورائحة الصابون الزفر . ولعل هذا الوحش الشبقى المسيطر على العلاقة بين الرجل والمرأة فى قصص يحيى حقى هو سر التعاسة المخيمة على مصائر الرجال ، فليس ثمة نسمة صفاء تهب فى سماواتهم .

زوجة صاحب
الخان والعرجاء

إن سامى فى « إزازة ريحة » يكاد يؤمن بأن « كل مغامرات المرأة غريزة ، وليست نتيجة تفكير وتدبر » (أم العواجز - ص ١٥٤) ولكن قد يتساءل القارىء عما إذا كانت صورة الحب فى قصص يحيى حقى على الدوام بهذه الخشونة والقتامة ، بهذه الضراوة التدميرية التى بدت بها فى « الفراش الشاغر » و « أبو فودة » و « قصة فى سجن » ؟ وإذا كان هذا هو التيار الغالب على تصور يحيى حقى للحب لكن القارىء يمكنه أن يلتقى أيضاً بصور مختلفة عن ذلك ، وبالأخص عندما يجرى الحب فى المدينة . فالحب فى قصة « كنا ثلاثة ايتام » جعل عينى الفتى تتفتحان على جمال فيما يحيط به لم ينتبه إليه من قبل ، واضاء قلبه ففهم من الشعر ما كان يتلوه تلاوة جوفاء وغاص إلى ما وراء الكلمات والظواهر من معان ، وعقد بينه وبين الوجود أواصر من المودة والأخوة . ومفاد ذلك أن الحب يمكن أن يثرى الوجدان ، ويرقق المشاعر ، ويرفع من مستوى الانسان . وفرق شديد بين هذه النبرة وبين النبرة التى كتبت بها صور الحب المدمر .

ومن اجمل نساء يحيى حقى زوجة صاحب الخان فى « صح النوم » فهى مثال طيب للزوجة الودود فبعد أن ينصرف الرواد يقفل صاحب الخان أبوابه .. ويطفىء الأنوار وهو يفتح بابا صغيراً ، من ورائه سلم يؤدى إلى مسكنه فى الطابق الأعلى ، فيجد السلم مضاء ، فيصعده على مهل ، متعمداً أن تحدث أقدامه ضجة خفيفة لينبه زوجته أنه قادم . وما هى بحاجة إلى هذا التنبيه فسيجدها كما وجدها كل ليلة فى الردهة تنتظره ، قد أعدت له الطشت والابريق وملابس نوم نظيفة ، ومع ذلك يجد صاحبنا لذة كبيرة فى أن تحدث أقدامه هذه الضجة ، لأنه يراها مبدأ حديث الليل بينهما . وترضى نفسه إذا شعرت أنه هو الذى طلبها فجاءت له ، كما تنادى قطتك الأليفة . ولكن أى حديث ؟ أنها امرأة نحيفة بقدر ما هو بدين . لا تتكلم كثيراً ، وقد لا ترد على الجملة أو الجملتين إلا بكلمة أو كلمتين ، ولكن نغمة كلامها القليل تنزل على قلبه برداً وسلاماً ، ففيها تدليل وزجر ، وحث على الجد وترحيب مستتر بالهزل ، ورضى بالواقع ، وأمل فى قادم أفضل وغفران لماض ، فيها الأمر

والطاعة ، والاغراء والصد ، والطهر والنزوة معا . تظهر له التجلد على مشاق الحياة ، حتى إذا أحست أن إعزازه لها قد اصبح إعجابا خالصا أو اعترافا بالجميل ، أبدت له من الضعف والتعب شيئاً قليلاً لا ينوء بحمله ، فإذا رأته يحنو عليها أنكرت من جديد ضعفها وتعبها . كل هذا متضمن فى نغمة كلامها القليل المتقطع ، من يقول أن الكلام منبعث من أوتار الحنجرة كاذب وإن كان له سند من العلم . إن هذه الأوتار موطنها القلب ذاته . هى امرأة فاتنة لا تترك فرضها . تكره التعرى حتى لزوجها ، فإن لها حياء الناقة الأنوف ، فإذا بهذا الرجل البدين يقف بين يديها موقف الطفل الصغير . ولا تزال به حتى تدفعه إلى الفراش وتتضاءل بين ذراعيه وهى التى تضمه ضم الأم لابنها . لم يرزقهما الله بولد . فلا عجب إن كان نداؤه لها : يا أماه وإذا طلع النهار هبطت إلى الحان فكنسته ومسحته ورتبت من جديد موائده ، وأعدت نتف الطعام الذى سيجده رواد الحان شهيا لذيذا . ثم إذا سمعت وقع أقدام زوجها حين يستيقظ من نومه مع الضهر ، صعدت إليه وغابت فى محرابها ، (صح النوم - ص ١٦ وما بعدها) .

لم يتحدث يحيى حقى عن السعادة الزوجية فى قصصه مثلما تحدث فى هذه الفقرة . وإنك لتشعر فى عباراته هذه مبلغ تقديره للمرأة التى تضىء بتواضعها وتفانيها حياة زوجها . وشتان بين زوجة صاحب الحان ونساء مثل نرجس فى « أبو فودة » أو الغجرية فى « قصة فى سجن » أو حتى الصعيدية فى « الفراش الشاغر » .

ويرسم لنا يحيى حقى صورة رقيقة لامرأة أخرى « هى من بنات العاصمة ، نشأت فى أسرة معيلة رقيقة الحال ، وعاشت فى كنف قريب لها غنى تبناها تخفيفا من فاقة أسرتها وأملا فى أن يجد فى قربها وحنانها ما ينسيه ألم الحرمان من أحد زينتى الحياة ، زينة البنين . اختارها من بين أخوتها من اجل عاهتها التى اصيبت بها فى طفولتها ، فرق لها قلبه وعطف عليها . وأدخلها المدارس الراقية .. ومرنت على شغل الابرة والحياكة وترتيب أثاث البيت بذوق جميل ، فهى الآن على فقرها أنظف نساء القرية مسكنا وملبسا . ثيابها الرخيصة تنسجم عليها وتستريح لها العين .. وكان المتوقع أن يوصى لها قريبها الغنى بوصية أو يوقف عليها جل ماله . ولكن .. كان الموت أسرع منه

فقضى نحبه على حين غره ، وطردها أقرباؤه الأبعدون ، فخرجت صفر اليدين وعادت إلى أهلها وقد أصبحوا أكثر عيالا وأشد فاقة » .

كان يسكن بجوار أهل الفتاة شاب يطلب العلم فى مدرسة الفنون والصنايع وتم اللقاء الأول بينهما بعد أيام قليلة من ارتدادها إلى دار أسرتها . ثم لم يمض أسبوع حتى عقد عليها وأرجأ زفافها إليه حتى ينال شهادته ويتوظف . وقال البعض إنها تزوجته لأنها كانت فى تلك الفترة من حياتها وبعد الضربة القاصمة التى أصابتها يائسة ، مبلبلة الذهن ، لا تأمل أن يرضى بعاهتها ، بعد فقرها شاب من الوسط الذى طردت منه ، ولأنها كانت وهى المثقفة المدللة تضيق ذراعا باكتظاظ منزل أسرتها القذر بالعيال تغوط وتبول وتبكى وتصرخ طول الليل والنهار ، فطلبت النجاة على أية صورة ، واستجابت لأول طلب ، ولو بدأت من أسفل السلم مع زوج فى منصب صغير إذا كان ينتظر لمثله الرقى فى مستقبل الأيام فكان زواجها نوعا من المخاطرة إن لم يكن من الانتحار .

وقيل عن الشاب إنه لم يكن يطمع فى أن يجد له زوجة مثلها ، متعلمة مهذبة ، وإن الفقيرة بعد غنى هى نعم العروس إذا حسنت أخلاقها . وأنه حين رآها تفوقه علما وثقافة وفهما ظن أنه فاز بصيد ثمين .

وقال بعض نساء القرية أن الفتى سحرها وزين لها مستقبله وخلب لبها بوعود كثيرة لم تلبث إلا أن تبددت هباء ، والنساء هن ضحايا الرجال أبد الدهر ، وقالت شانئاتها : ثم ماذا ؟ عرجاء تزوجت من عاطل ، قد وقع النعل على الحافر .

ويقول يحيى حقى على لسان رواى « صح النوم » : معاذ الله ، هما نعم الزوجين المتحابين ، ليست السعادة فى المال أو الجاه ، بل فى توافق روحين ، وأستطيع أن أشهد أن زواجهما ـ من قبل عشرين سنة ـ لم يكن انتحارا أو قائما على الكذب أو الخداع وإلا لما دام إلى اليوم ، وإنما هو الحب ـ وماذا أفعل إذا كانت القلوب قد فقدت اليوم إيمانها بالحب وبهائه والحياة مع ذلك لا تخلو منه » .

يؤمن يحيى حقى إذن بالحب ، وبأنه رباط يمكن أن يجمع بين

انسانين . كما يؤكد أن السعادة ليست فى المال أو الجاه بل فى توافق روحين ..
إن عاهات البدن - مهما أوغلت - هفوات أحداث عابثة ، لا تخدش الروح ،
وعلى الرغم من أن العرجاء بموت ولى نعمتها دون أن يترك لها من ثروته شيئا
سقطت فجأة ودون ذنب جنته من شاهق . فتحولت من الاعزاز بين السعداء
إلى الضياع وسط المهزومين إلا أنها لم تتحطم بل كانت كالعطر المبذول يصفى
على النار فيستخلص جوهره الكريم . وقفت الفتاة على ساقها العرجاء وسارت
فى حياتها بخطى راسخة . وقعت نظرتها على جارها الشاب فشعرت بروحه
الصافية وجسمه الجميل . ووقعت نظرته على جارته فأحس معدنها المصقول ،
وأنها إن شاءها فهى عصا خيزرانة تنثنى ، وهى ان شاءته فهو عكاز من
حديد . وآمن الاثنان أنهما إذا تقاسما الحياة كملت لهما . تعلم أنه ريفى
فقير ، ويدرك هو أن قسمتها فى الحياة عرجاء . ورضيا بالحياة كما هى .
(صح النوم - ص ٤٦ وما بعدها) .

النحاس وحزن الانسان

كما أن حديث يحيى حقى عن « جميلة » فى « البوسطجى » من الحالات التى يعالج فيها نموذجه النسائى بمودة وعطف . وهو يضع موضع الاعتبار المحنة التى اختارها لها القدر من وسط آلاف الفتيات ، فتحدث عنها حديث إشفاق ورثاء . إنها تدفع حياتها ثمنا لبضع لحظات ساذجة من السعادة قضتها فى « النخيلة » مع الشاب خليل شقيق صديقتها فى المدرسة الداخلية بأسيوط « مريم » (أختها وحبيبتها طول العمر) سافر هو بعد ذلك بوقت قصير ليعمل مدرسا بالقاهرة ثم الاسكندرية وقد تواعدا على الزواج . ورجعت هى إلى بيت أبيها فى « كوم النحل » تنتظر عودة فارسها .

يتابعها المؤلف وهى تستغيث فتلقى صرخاتها آذانا صماء بينما الموت يزحف إليها ، فالجنين فى بطنها يكبر . وخليل لا يعرف عنه شيئا أول الأمر ، ثم عندما يعرف يقابل الأمر باستخفاف شديد وتلهيه مشاغله وانصرافه إلى اهتمامه بنفسه ومستقبله . وسوف يكشف أبوها أمر الجنين غير الشرعى الذى يتحرك فى بطنها ، وعندئذ سيغسل بدمها عاره .

« مسكينة .. تقول له لماذا لم يأت ؟ هل نسى ما أخبرته به .. أم لم

يفهم ؟ لعله في فسحة يضحك ويتسلى بين أصدقائه . يطارحهم النكات . فهل فكر فيها ؟ جاوزت شهرها السادس ، واصبح منظرها مفضوحا . منذ ايام وهى تدعى المرض حتى لا يراها أبوها . جاء القسيس وبارك وصلى .. وجه أمها مسود كسيف ، لعله هو الذى ينم عليها . لا يزال في الأمر مخرج . لو جاء .. وعقد عليها وأخذها معه . بعيدا بعيدا عن هذا الأب وهذا المنزل . لتعش طول العمر خادمة تمسح حذاءه ، ليضربها كل يوم ، ليعطها عيشا حافا كالكلاب » وتتلقى جميلة خطاب خليل » يقول : ولكن لا تخافى المسألة ملحوقة . استفهمت من ناس . قالوا على أدوية كثيرة ووصفات . أخبرينى أبعت لك بدوا ينفعك . وهذا فقط حتى تأتى أجازة الصيف واحضر لك » . ويأتى تعليق البوسطجى على خطاب خليل « شفتش بواخة أكثر من كده ؟ » ..

إنها تستغيث . تصرخ من قاع بئر سحيق . لا أحد بقادر أن يطولها او يدلى حبلا للنجاة . من ابيها الصارم ترتعد . « لو يجى خليل ولو يوم واحد ، كل شيء ينتهى . فين هو ؟ تبوس رجليه . يعمل فيها معروف » . واثقة فيه .. لا يفارقها اعتقادها أن كربها إلى فرج . فماذا جنت هى في حياتها ؟ لا تذكر أنها صلت بقلب بارد ، أو أذنبت في حق الشاب . يارب .. لماذا يختارها القدر ليذيقها المر ؟ .

عرف الأب بالأمر . مضت ليال لم يغمض فيها جفن ، تنصت لوقع الاقدام ، وتظن الظنون ، على اى شكل ستلقى حتفها ؟ أيختار حبلا أم سكينا ، مخدة مبللة أم سما نقيعا ؟ ونسيت جميلة خليلاً وصمته وكذبه وخيانته ، واقتصر اهتمامها على حياتها . لو تستطيع أن تهرب من الدار لنجت . ولكن أين السبيل وهى محبوسة ؟ آخر خطاباتها كلمتان فحسب « خليل ، الحقنى » .

ويفرغ يحيى حقى كل شجنه في العبارة الختامية للقصة « ... صوت جرس الكنيسة الصغيرة يدق أشعارا بموت . يكاد ينطق ، فقد يعبر النحاس في بعض الاحيان عن منتهى حزن الانسان وألمه دماء وطين ـ (اقرأ ص ٨٢) .

* * *

أيها الكاتب الضاحك وداعـاً

لسنا بهذه الكلمات القليلة فى مجال دراسة أدب يوسف السباعى ، فقد تصدى لذلك أكثر من باحث حتى أصبح لدينا متخصصون فى أدب السباعى نذكر منهم يوسف الشارونى ونبيل راغب وعبد العزيز شرف . ولكننا ونحن نودع الأديب الذى غادرنا دون أن نتوقع ، نمد يدنا إلى أحد كتبه ، وبحزن الفراق ولوعته نقلب صفحاته نتلمس العزاء ، ومع القراءة يهدأ القل ويسكن ، فقد تحقق أن كلمات الأديب تبقى ولا يدركها الفناء ، ونوقن أن الفنان لا يرحل ، بل هو فى العقول والقلوب قد وجد مستقره .

أما الكتاب الذى نفتحه فهو « الشيخ زعرب وآخرون » وهو أحد كتب يوسف السباعى الباكرة . وفى الكتب الباكرة يكون نبض الأديب أقوى ، فهو يشق طريقه بعزم . ويبحث بدأب عما يؤكد شخصيته .

والكتاب أقرب إلى اللوحات منه إلى القصص وتذكرنا بلوحات يحيى حقى ، ولكن لوحات يحيى حقى وإن اتفقت مع لوحات يوسف السباعى فى الميل إلى الفكاهة ، إلاّ أن فكاهة يحيى حقى فكاهة مكبوحة على أى حال ، بينما فكاهة يوسف السباعى فكاهة تريد أن تصل إلى أبلغ مداها ، مما يقربنا كثيراً من فكاهة الشيخ عبد العزيز البشرى .

ويعالج يوسف السباعى شخصياته معالجة كاريكاتيرية ، ممزوجة بألوان من كل ما هو « شعبى » أو « بلدى » إن شئت . ويفصح فى مقدمة

كتابه عن شغفه بالبيئات الشعبية وشخصياتها . ولعل ليس ثمة ما هو أبلغ فى الابانة عن تعمد يوسف السباعى للمعالجة الكاريكاترية التى اتسمت به كثير من قصصه الأولى من وصفه لشخصية المغازل حسن أفندى الذى انتهى به المطاف إلى أن أصبح زوجا لمن جعلت منه يدفع ثمن مغازلاته غاليا . وتبدو هذه الشخصية كما رسمها يوسف السباعى مرحة للغاية ولكن لا تستحق الاشفاق عليها من أحد . فالمعالجة لا تحمل فى طياتها الدعوة إلى الرثاء لهذا « البصاص العايق » بل إن السطور الأولى من اللوحة تدعو إلى التقزز منه حتى لتكاد تقول لنا ماذا تتوقعون لهذا الدنف البذىء من مصير غير هذا المصير القذر الذى لقيه على أيدى زكية وأم زكية وقد سعى إلى وكرهما بقدميه ؟

وتغلب رنة الهزل والفكاهة على صفحات « زعرب وآخرون » فيبدو أن قلب يوسف السباعى الخلى يريد أن يطرد من قلب صديقه القارىء كل شجن وعناء . ويدفع إلى شفتيه ابتسامة لا تلبث أن تقوى حتى تتحول إلى قهقهة متدفقة . ولنستمع إلى الكاتب يصف طرفا من حياة ملك البصبصة حسن أفندى : « وأخيراً خرج من الحمام وقد أغرق رأسه ووجهه بالمياه ، وأمسك بمنشفة أو على الأصح بممسحة ـ فقد كانت من فرط قذارتها لا تصلح إلا لمسح البلاط ـ ووقف أمام المرآة يمشط رأسه بتؤدة وعناية » ومن الفقرات المرحة أيضاً عندما يصف لنا الكاتب « عبد البر أفندى » ـ أخيب رجل فى الدنيا ـ داخلا من باب جروبى يخوض بين العيون المحملقة والأفواه الفاغرة مبتل البنطلون حاملا الطفل على كتفه بطريقة لم يسبق لها مثيل فى عالم حمل الأطفال .

كتابة شديدة الحيوية ، متدفقة ، فاقعة الألوان ، صاخبة ، لا تخاطب عقل القارىء ، ولا وجدانه ، أنها تصوب تأثيرها على حواسه ، وفى حواسه تستقر . ومن هناك تمضى لتأتى مفعولها الفنى الأبعد مدى . ويكفى أن ندلل على ذلك بإسراف يوسف السباعى فى وصف أجساد نسائه ومفاتنهن الجنسية ، حتى ليثير فى القارىء رغبة متأججة فى أن تتاح له متعة أن يتحسس استدارات هذه الأجساد وحناياها ، ويشعر بامتلائها ودفئها ونعومتها . وقد تم ذلك عند الأديب عن شغف بالحياة ، قصد أن يعكسه على صفحات كتبه ، ويطرد عن الكلمات برودها وجمودها ، فيوقظ لدى القارىء دافعا إلى الاستمتاع بالحياة والانفتاح عليها .

وطريفة هى الزاوية التى نظر منها يوسف السباعى إلى بعض شخوصه . إنه يتحدث عنها من خلال الأشياء . وهو ينفخ فى الجمادات روحا دافئة ، ويعيرها لسانه فينطقها بما قد لا تقدر على النطق به أبلغ ألسنة البشر . فقصة البصاص يرويها طربوشة . ويروى شبشب ستانيه أزرق قصة زكية الحنش الغانية العاهرة التى قفزت من بنت شوارع إلى أرتست ثم إلى نجمة يتبارى الرجال فى الانفاق بسخاء على أفلامها ولو كانت فاشلة .

والمنطلق الذى يبدأ به يوسف السباعى لوحته أو قصته عن « زكية الحنش » منطلق على غاية من الطرافة ، وفيه ابتكار وجدة فالقصة كلها تروى من خلال حوار بين قدم زكية الحنش والشبشب الرقيق الأنيق إلى أن يضحى سلاحا فتاكا عندما تخلعه الأرتست زكية الجنكاش لتهوى به على أصداغ عاشق قديم لفظته ليحل محله فى فراشها عاشق أكثر سخاء .

وفى انطاق الجمادات وتحويلها إلى شخصيات ذات روح تتحدث وتراقب وتناقش ذكاء ومقدرة على تحويل الموضوع من مجرد قصة قديمة معادة إلى قصة حديثة تجتذب القارىء الذى يستمع إلى « شىء » يتحدث حديثا طريفا شيقا ، ويعلق على سخافات البشر ، ويحكم على حماقاتهم حكما دامغا . وتحيا هذه الأشياء عند يوسف السباعى حياتها الخاصة ، كما فى قصص هانز كريستيان اندرسون إلى أن تدخل حياة البشر الخاصة وتتلوث بها .

ولنستمع ما يقوله أحد هذه الأشياء :

« واخيراً ، خرجت من الظلمات إلى النور ، وتربعت على عرش أطل منه على هذا الحشد العجيب من المخلوقات الآدمية تمر بى رائحة غادية ، لقد تم خلقى منذ بضعة أيام وأصبحت مخلوقا أنيقا فاخراً بهذه البشرة الناعمة اللامعة من الستانيه الأزرق ، وتلك الفيونكة التى تحتل مكانها فى صدرى ، وهذا البوز الرفيع الدقيق ، والباطن اللين الطرى ، والكعب العالى المرتفع الذى يرفع هامتى ويزيد قدرى ويملؤنى غروراً وكبرياء على غيرى من شباشب العباد التى لا كعب لها ولا بوز ولا فيونكة .

وجلست فى ركن من « الفاترينة » الزجاجية الأنيقة وسط خليط من الأحذية والشباشب التى اختارها صاحب المتجر لتعرض فى الفترينة وأخذت

أرقب المارة والمتسكعين فى شارع فؤاد الذين لا عمل لهم إلا التطلع إلى واجهات الحوانيت والتأمل فى معروضاتها .

وظلت الوجوه تتواتر على ما بين محملقة وعابرة ومتمنية وزاهدة ويائسة وحالمة حتى أطل على وجهها أخيراً ، وقد بدت فيه نظرة إعجاب ولمحتها تدفع صاحبها بمرفقها فى جانبه لتلفت نظره الذى شغل بتتبع ساقين تعبران الطريق والتفت إليها متسائلا عما تريد فأشارت إلى قائلة « شبشب لطيف » . وأحسست بالفخر والغرور فالشباشب كالغوانى يغرها الثناء .. » .

شىء غريب يحدث فى قصة « الشيخ زعرب » ورغم الديكور التهريجى المحيط بها ، يحدث أمر يبعث الرعب فى القلب ، ويثير التساؤل الممض فى الوجدان . كيف يمكن أن تنضح شخصية على أخرى ، وتصبح الشخصية الثانية دون أن تتوقع ذلك فى أى وقت من الأوقات من قبل نسخة طبق الأصل من الشخصية الأولى ، وذلك أيضا دون أن يكون بين الشخصيتين من الروابط إلا أوهاها . إن كلا منهما غريب عن الأخرى ، وإذا بهما فى النهاية كأنهما وجه ينظر فى المرآة . لقد أضحى زعرب امتدادا للشيخ كتكوت الذى أشفق عليه ذات يوم وأنقذه من مطاردة الجموع لسرقته رغيفا من طابونة أبيه ، فيعاقبه الأب وهو صغير بالخصم من مصروفه ، لأن كتكوت هذا متسول محترف ويخفى آلاف الجنيهات ، ويتخذ من الدروشة وتصنع المس ستارا يخفى شخصيته البخيلة النهازة . ويصل إلى أقصى خبله يوم المحمل من كل عام ، فيعدو وراءه صارخاً « أنا فى جاه النبى ! » .

وتمر أيام وأيام ، ويموت الشيخ كتكوت ، ويختفى من على ظهر الأرض ، ولكنه قد تقمص جسد زعرب ، وقاده إلى مصيره ذاته ، فإذا زعرب الذى لقنه درس أبيه بألا يحسن إلى أحد ، يجمع من الثروة بدوره الشىء الكثير بفضل طابونة أبيه التى آلت إليه بالميراث . ولكن ما تلبث النيران تأتى فيها فجأة ، ويصبح زعرب معدما ليس له من مرقد أو مأوى إلا على قارعة الطريق بجوار الحسين ، وسط تلك الثلة من المجاذيب والأولياء التى كانت تحيط بالشيخ كتكوت .

« وهكذا دخل فى زمرة المجاذيب ، وطبعته السنون بطابع أولياء الله ، واتخذ مكانه المختار على مصطبة قيل له أنها كانت من قبل لرجل يدعى الشيخ

كتكوت ، كان من أولياء الله الصالحين لم يرتكب فى حياته سيئة أو يفعل منكراً سوى أنه سرق رغيفا ذات مرة عندما ضاق به الحال حتى أوشك أن يموت جوعا ! » بل إن الشيخ زعرب ذاته تنحدر به الحال حتى ينهش الجوع أحشاءه ويطحنها ، فيكاد يسرق من طابونة وجد نفسه واقفا أمامها رغيفا يسد به رمقه ..

لا يدرك مبلغ ما فى هذه القصة من رعب دفين ـ رغم أنه قد لا يكون مقصوداً ـ إلا من يعرفون كم تخبىء الأيام للناس من مفاجآت وتدخر لهم من مآس ، وهم على فراشهم الوثير ينامون ، وحقا قال الأغريق ، ليس من إنسان سعيد ، لأنه لا يعرف غدا ماذا سيكون . ويوسف السباعى ذاته هل كان يعرف . وهو فى أوج أمانه وعظمته أن ميتتة ستكون غدراً ؟! ●

الثقافة ـ العدد ٥٥ ـ ابريل ١٩٧٨ .

* * *

فتحى رضوان .. وذكريات طفولته

يحاول فتحى رضوان فى كتابه « خط العتبة » الذى صدر عن دار المعارف مؤخراً . أن يعتصر ذهنه إلى أقصى حد كى يعثر فى أعماقه على أقدم ذكرياته وكثيراً ما يستخرج هذه الذكريات الموغلة فى القدم ممزقة وناقصة ، ومع ذلك فهو لا يتردد فى رصد هذه الذكريات متسائلا عن السبب فى طمس البعض الذى ضاع فى ظلمات العقل« وهذا أيضاً من عجائب الذاكرة . فأنا أذكر بوضوح تام القسم الأول من المغامرة ، ولا أذكر باقيها ، وهما واقعتان ، بل جزءان من واقعة واحدة ، جرت فى وقت واحد ، وفى مكان واحد . هل تكون الذاكرة قد تعمدت أيضاً طمس القسم الثانى ، لأنه يقترن بما يؤلم أويخجل ؟ » (صفحة ١١ من الكتاب) .

ويحكى ذلك الطفل المصرى الكبير عن شقاوات صباه ميولا فيها معتقداً أنها مغامرات جديرة بأن تحكى لتطرفها وغرائبها ، ولكنها فى النهاية مغامرات عادية جداً ، وشائعة أيضاً .. وربما هذا يجعل من الكتاب صفحات محببة وحلوة ، فالقارىء يقرأ الكتاب لا على انه يحكى مغامرات فريدة أو شاذة ، بل على أن المؤلف ربما وهو يحكى مغامرات صباه يحكى أيضاً مغامرات مر بها القارىء فى صباه ايضا . فهو يحكى مثلا كيف انه شغف بالكتب ، حتى باتت رائحة الكتب أحب الروائح إلى أنفى ، وملس الورق المصقول أجمل ما تجرى عليه يدى .. وفى اليوم الذى توزع علينا الكتب المدرسية كنت أحتضن الكتب ، وأذهب بها إلى فراشى ، وأروح أتأملها وأقبلها ، ثم أشم رائحتها كأنها أجمل الورود » وهو عندما يحكى هذا الجانب من ذكرياته ، فكأنه يحكى ذكرياتنا نحن الذين أحببنا الكتب مثلما أحبها .

وينطوى الكتاب على كثير من الذكريات الموغلة فى الذاتية ، حتى ليتساءل القارىء عن جدوى الافضاء بها ، ولكن يجدر بنا أن نذكر أنه بالصراحة التى آلى بها فتحى رضوان أن يكتب لنا عن طفولته ترقى صفحاته فى كثير من اللحظات إلى مرتبة « الاعترافات » ويتجلى طابع الاعترافات مثلا عندما يحكى قصة تلذذه بإخافة صبى مشلول كان يزامله فى المدرسة ثم جرى موهما إياه أنه سيأخذه إلى غرفة الناظر ، فيقاومه الصبى مقاومة مستميتة وقد استبد به الفزع ، وإذا بالصبى فتحى رضوان فى كل مرة تصل هذه الواقعة إلى ذروتها من تعذيب الزميل المشلول ، يتركه فجأة ويتمالكه شعور عنيف من الندم وينخرط فى بكاء حار . على أنه لا يقاوم فى المرة القادمة الرغبة فى تكرار التجربة بشقيها السادى والماسوشى .

فإذا تحدث فتحى رضوان عن شارع سلامة أحد شوارع حى السيدة زينب ، وقد سكن مع أهله بيتا فى ذلك الشارع وأمضى فيه ردحا من طفولته ، فإنه يتحدث عنه بوله شديد ، وتفصيل مقترن بحب فى الغوص إلى ما يبدو خافيا « فشارع سلامة شارع مائج بالحركة ، فياض بالفن ، كل ما فيه يبعث البهجة ، ويحرك الماضى ، ويمزج بين طلب الرزق وإشباع الروح ، فى تواضع ينفطر له قلب الرحيم ، بكل ما يطمح فيه البائع الفنان . هو ملاليم فالفن يزدهر والتجارة تستمر ، الأطفال لا يكفون عن دفع ملاليمهم الصغيرة إلى أيد ضخمة ، سمراء تشققت من طول الكدح والسعى من أجل الرزق الضنين » . وهو يتحدث عن شارع سلامة خلال طفولته فعلا ، فيحكى عنه مرتبطا بتلك الطفولة ، ولا يعمد ـ كما فعل فى شأن حى السيدة زينب ـ إلى الحديث حديثا القصد منه الادلاء بمعلومات فهو عند كتابته عن شارع سلامة يتحدث عنه على أنه شارع عاش فيه طفولته ، واستقرت فيه أيامه الأولى الحلوة فعلا .

كما يحكى فتحى رضوان عن هواياته ، وكيف بدأ حبه للأدب عن طريق مجلة استهوته لحسن طباعتها ، وقد التحم حبه للأدب بعد ذلك بحب الخطابة والعمل الوطنى . وقد أدركته ثورة عام ١٩١٩ وهو لا زال صبيا . فمضى يسمع أخبارها ويتابع احداثها من خاله طالب الحقوق آنذاك ومن أخواته البنات ، وقد تزعمت إحداهن فى مدرستها مظاهرة . كما رأى الصغير سعد زغلول باشا شيخا طويلا شاب كل رأسه يوم أن عاد من منفاه فى جزيرة مالطة .

ونلتقى على صفحات الكتاب بكثير من الشخصيات التى تستحق التقدير مثل الخال الزاهد الضاحك الراضى بنصيبه من الدنيا ، فلم يؤلمه قط أنه لم يكمل تعليمه حتى يبقى إلى جوار أمه عندما انتقلت إلى القاهرة هاجرة زوجها الذى تزوج عليها قروية . هذا الخال لم يطلب لنفسه شيئا قط . يجهد نفسه سعيا لخدمة الآخرين . أما لنفسه فلم يطلب من فتحى رضوان عندما وصل إلى منصب الوزارة إلا طلبا واحداً أودعه ورقة مكتوبة داخل مظروف مغلق وطلب منه ألا يفضه إلا بعد انصرافه . « يطلب فيها منى ، ماذا تظن ؟ يطلب أن يدفن عندما يحين الأجل إلى جوار أبى . ولا أحد سواه . واغرورقت عيناى بالدموع .. وبعد أيام قليلة جدا مات خالى ، فى أول مرض يصاب به فى حياته الطويلة فدفناه إلى جوار أبى .

* * *

من منصة الاتهام

قد يتوقع القارئ عندما يمسك بكتاب الدكتور جمال العطيفى « من منصة الاتهام » (الصادر عن دار المعارف) أنه سيجد على صفحاته محققا فظا . مزعجا ، لحوحا فى الايقاع بالمتهمين وفى الباسهم التهم بعد براعة فى الدوران ، وحنكة فى تقديم سؤال وتأخير آخر . ليترددوا فى الفخاخ المنصوبة لهم ـ محققا يدخل البيوت ، يقلب محتوياتها ، يفتش وينبش ويهتك خفاياها ، ولا يرعى حرمة لأسرار يحرص أصحابها أن تظل مصونة لأنها قطعة من نفوسهم . ولكن القارئ لا يلبث أن يتبين ، وهو يمضى مع صفحات الكتاب ، أى مفكر وديع رقيق الحاشية هو مؤلفه ، المهموم بالعدل ، وبحقيقة الحق ، وبمعاملة الانسان معاملة لائقة . ولنر ذلك المحقق يدخل بيت أحد المتهمين فى قضية من قضايا الرأى :

« حرصت على أن أذهب بلا ضجيج إلى بيته ، وصعدت الدرج . طرقت الباب برفق وعلى استحياء ، أكاد أنكس معه رأسى . ففتحت لنا زوجته . كنت أخشى ألا تحسن استقبالنا ، فزوجها فى السجن .. ونحن ضيوف ثقلاء ، ولكن زوجته قابلتنا فى هدوء ، وابتسامة تعلو محياها . دعتنا إلى أن نفتش كل ما نريد وكيفما أردنا . وفتحت لنا الأبواب المغلقة ، وتركتنا وانصرفت إلى شئونها .. ومضيت افتش ، فهذا واجبى الذى قدمت من أجله ، ولكنى حرصت على ألا أقلب البيت رأسا على عقب ، وقلبت أوراقا قديمة .. ونظرت إلى السيدة الشجاعة . كانت تحقن ابنتها الصغيرة المريضة . وداعبت الطفلة وطمأنت الأم . دخلت حجرات البيت جميعها ، حتى حجرة الأطفال الصغار . انهم فى المدرسة الا هذه الطفلة المريضة ، والمطبخ نظيف ، ولا خدم فيه . ونظرت إلى الزوجة العظيمة ، الهادئة المبتسمة . ولم ادر ماذا أقول ، وطويت أوراق التحقيق ، وأسرعت بالانصراف ! » (ص ١٠٧ و ١٠٨) .

فى هذه السطور نلمح محققا مهذبا رقيقا ، لا يتخذ من أداة التحقيق سوطا مشرعا ، يهوى به على أكتاف الأبرياء ، بل هو يكاد يهمس للمحقق معه بهمسة اعتذار . ولئن حتمت عليه واجبات وظيفته أن يدخل بيوت الناس مفتشا الا أن نظرته الرحيمة الثاقبة سريعا ما تترك الروتين الشكلى ، وتتعلق بالدقائق الانسانية ، وهو هنا يكاد يصوغ خطاب مديح فى زوجة المتهم ، وكيف تقف صامدة وراء زوجها ، وتحمل عنه عبء البيت والأولاد فى غيابه صامتة هادئة باسمة ، لشدة ايمانها به ، وبعدالة قضيته ، وشرعية جهاده .

ولنر ذلك المحقق وممثل الاتهام مرة أخرى فى شأن من شئون وظيفته يؤثر أن يطلب المتهم للتحقيق تليفونيا « وكنت أقول له ، مقدرا ارتباطاته بمرضاه وواجباته كطبيب ، أيوافقك أن نتقابل فى هذه الساعة أو تلك بعد الفراغ من العمل فى عيادتك . فاستراب البوليس فى هذه الأحاديث .. فلما واجهنى النائب العام ، قلت له الحقيقة ، وطلبت منه أن يراجع المواعيد التى كنت أحددها تليفونيا للقاء هذا المتهم على المواعيد الثابتة فى أوراق التحقيق . فتبين له أنها نفس المواعيد . وزالت بذلك الشبهات الظالمة التي حاقت بى » (ص ١١١ و ١١٢) .

ها هو المحقق لا يلتزم بشكليات الوظيفة ، فلا يوجه دعوته إلى المواطن للتحقيق معه على نحو تصحبه جلبة ويوقع فى حياته هرجا وارتباكا ، بل أنه يستوضح منه أنسب المواعيد كى يلتقى به ليسمع أقواله ، ويستقصى عن التهمة الموجهة اليه ، ولابد أن المحقق فى هذا الصدد قد نسى نصيحة النائب العام السابقة بأن يكون حازما وحذرا ، وأن يفتح عينيه « كالفنجان » (ص ٧١)

وفى كثير من الأحيان نجد المؤلف على الرغم من أدائه لواجبه ، وعدم ترخصه فيه ، يتمنى فى قرارة نفسه لو تثبت براءة المتهم ، وبدلا من أن يحدثنا عن متهمين غلاظ الاكباد ، استشرى الشر فيهم ، وتلوثت أيديهم بالدماء ، حتى يبدو وكيل النيابة عنيفا ضاربا بقبضة من حديد على ايدى مجرمين عتاه ، نجد المؤلف مرهف العاطفة ، فلا تعلق بذكرياته سوى صور لمتهمين شاحبى الوجوه ، رقيقى الحاشية ، جنى المجتمع عليهم أكثر مما جنوا عليه .

ويحيا المؤلف أيضا بفكره حياة المتهم ، يضع نفسه موضعه باحثا عن

العلة الحقيقية لما نسب اليه ، ويتلمس له العذر ، وبكل أشفاق وعطف يحتضن المحقق الكائن الانسانى . ينزل من منصة القضاء ، ويكاد يقول للمتهم : يا أخى ، ما وددت أن أكون لك مدينا أو قاضيا ، بل وددت أن أعرف سر بلواك ، وأن أدخل قلبك لأواسيك . فأنا أعرف كم يطوى قلب الانسان ـ ذلك الجب المغلق ـ من اشجان . نحن لا نريد أن نظلمك بالقانون ، بل نريد للقانون أن يكون لك هاديا ومنصفا . أننا ما صعدنا إلى منصة الأتهام جلادين ومعذبين ، بل مصلحين ناطقين بكلمة الحق ، جاعلين رسالتنا رسالة عدل وبشرى سلام (ص ١٧) .

ولا يلبث وكيل النيابة بذلك أن يبث فيك حسا شجنيا ، عندما يتعاطف مع متهمه . وبدلا من أن يذهب إلى بيته لينام قرير العين ، وقد أدى واجب التحقيق والاتهام ، نجد هؤلاء المتهمين يلاحقونه ويؤرقونه .

« ايقنت أننى محموم ، ورحت اتقلب فى فراشى وأنا اتعذب من القلق والخوف وتأنيب الضمير ، لماذا حبسته ؟ ..

يترك وكيل النيابة وشاحه وصولجانه ، ويتوحد مع من ألقت بهم ضغوط وحتميات إلى قفص الاتهام ، فيكونون دمى تحركها فى كثير من الأحيان أصابع خفية لا تصل اليها يد العدالة ، ولا تنال سوى ضحاياها الماثلين فى القفص (ص ٧٥) .

ومن امتع صفحات كتاب الدكتور جمال العطيفى « من منصة الاتهام » تلك الصفحات بعنوان « قتلت بريئا » (ص ٨١ وما بعدها) وقد تعذب فيها المحقق لمتهم أمر بحبسه ، متهم شاحب ، هزيل فى اسماله ، لا يكاد يقوى على أن يقف على قدميه أعياء ونصبا .. العيون ذابلة ، والصدر يعلو ويهبط ، ويسعل صاحبه سعالا حاداً . ولننصت إلى الحوار الذى يتلاطم فى وجدان المحقق ، فيهتز القلم فى يده لحظة :

ـ تقول التحريات عنه انه ينتمى إلى عصابة خطيرة من تجار المخدرات .

ـ لكنه لم يضبط معه شىء منها .

ـ إذا أخليت سبيله فربما فوت على البوليس ضبط هذه العصابة .

ـ أنه يسعل ويبصق دما .

– على أى حال سيقدم الرجل معارضة فى حبسه .
– ماذا لو كان مريضا حقا ، الا يعنى قرارى أننى حكمت عليه بالموت ؟

ثم يطرد المحقق الضعف الذى اعتراه ، ويصدر قراره بالقاء المتهم فى السجن . وتهديه مهارته القانونية إلى حل موفق . فيضيف إلى ختام قراره « يندب طبيب السجن لتوقيع الكشف الطبى على المتهم لمعرفة حالته الصحية واتخاذ الاجراءات اللازمة لعلاجه إذا تبين صحة ما يدعيه عن مرضه » .

ولكن هذا الحل الصورى لم يكن سوى مسكن مؤقت . فما لبث أن هب الضمير وتساءل « طبيب السجن ! نحن نعرف أن طبيب السجن لم يكن ليكشف على المتهم قبل أيام ! وأية رعاية كان يمكن أن يجدها مثل هذا المنكود فى السجن ؟ » .

أن المحقق مهموم بالمتهم ، يشعر فى قرارة نفسه أن هذا المريض المهدم الذى استعطفه أن يترفق به صار أصبح اتهام مصوب إلى ضميره ، فقد حالت شدة حرصه على سمعته دون الانصات إلى عواطفه الانسانية ، ولكنه فى غمرة انشغاله بمتهمه عاد يفكر فى حيلة أخرى لانقاذه فيكلف محامية يثق فيها أن تقدم باسم المتهم معارضة فى أمر حبسه . فاذا ما عرضت على القاضى أخلى سبيله ، ولكن المتهم لم يحضر أمام القاضى لينظر فى معارضته ، لم يحضر لأنه فى هذه الأثناء مات !

وتتدفق أشجان رجل القانون ، ويصرخ « أننى قتلت الرجل ! » ومن علبة المسكنات تخرج عبارة زميله القاضى تهون عليه الأمر : « إنك على أى حال قد فعلت كل ما كان فى وسعك » ولكن عبثا فقد أضحت صورة الرجل لا تفارقه أبداً . وظل يتهم نفسه بأنه قتله أو عجل بموته . حقا . ما أشق مهمة رجل القانون الذى لا يريد أن يستحيل إلى صانع ماهر فحسب ، مثل أى نجار أو عتال أو حداد مدرب ، بل يظل يتأمل بحر الحياة المصطخب بعينى ضمير حى متاجج اليقظة !

ويوضح الدكتور جمال العطيفى كيف أن ثمة ظروفا عديدة تجعل عمل رجل القانون قاصرا ، بل ومناوئا للغاية منه . وإذا كان رجل القانون يجد عزاءه فى أن يؤدى واجبه لحماية النظام الاجتماعى ، الا أن التطبيق العملى

يكشف كل يوم عن مثالب ـ بعضها خطير وبالغ الجسامة ـ فى النظام القانونى ، وبعضها يرجع إلى النظام الاجتماعى ذاته . وقد اعطى لنا المؤلف على ذلك دليلا معبراً عندما يضطر القاضى أن يحكم بارسال متعاطى المخدرات إلى السجن ، بينما مكانه الصحيح مصحات العلاج النفسى والعقلى ، فأى تخريب يوقعه بالكائن الانسانى حكم القاضى فى هذه الحالة . ويدعو المؤلف إلى أن تكون الحقيقة القانونية مؤسسة على دعامات اجتماعية وطيدة ، فلا تكون أداة المجتمع ازاء الخارجين على نظامه مجرد العقاب ، بل لابد أن يوليهم قدراً أكبر من الفهم والرعاية ، حتى لا يتحول القانون إلى مصدر شقاء لا لمن يطبق عليهم فحسب ، بل ولمن يتولون تطبيقه أيضا . وهكذا يجد رجل القانون نفسه مدفوعا ـ باعتباره كذلك ـ إلى أن يصبح داعية للاصلاح الاجتماعى ، ومنشغلا بالحياة العامة .

وعندما يأتى الحديث عن موقف القاضى من السلطة الحاكمة فان المؤلف يشيد بمواقف كثير من القضاة فى مصر التزموا صف أصحاب الرأى عندما كان يقذف فى وجوههم بتهمة « العيب فى الذات الملكية » ويبين المؤلف كيف أنه ولئن كان دور القاضى يقتصر على تطبيق القانون ، الا أن عظمة القاضى تأتى من عمله فى تفسير النصوص . وعليه أن يستخدم تقهيره فى التفسير بما يخدم الحرية وأمانى الجماهير ، فليس بمستطاع أن تعزل القاضى عن أحاسيس الشعب . (ص ١١٨) .

ويسجل المؤلف أن النصوص لن تفيد وحدها فى حماية القاضى وضمان استقلاله ، بل عليه أن يعرف أن من يكون فى لحظة حاكما مستبدا تدين له الرقاب بالطاعة والولاء ، قد لا يكون كذلك فى لحظة أخرى . ولهذا فليس للقاضى مرفأ يحتمى به من هذه العواصف المتغيرة الا ضميره وحده والعدل الذى أمر الله به (ص ١٣١) وكلما ابتعد الواقع عن القانون وزاد اتساع الهوة بينهما فان هذه هى علامات الساعة . ولابد أن يعصف الواقع بالقانون (ص ١١٧) وتفسير ذلك أن أى قانون انما يفترض رضاء ضمنيا بالخضوع له من جمهرة من يوجه اليهم خطابه .

ويتمرد الدكتور جمال العطيفى على الشكل بغير مضمون فى حياة رجل القانون . ويصرخ قائلا : « ما أمهرنا نحن رجال القانون المحنكين ، حينما

نكتفى بإن يبدو كل شىء على الورق عادلا وقانونيا ! » (٨٨) أو بعبارة أخرى ما أنجس القانون عندما يبدو اجراءات استوفت شكلياتها ، ولكن ينقصها الجوهر الا وهو العدل . أن القانون عندما ينقصه الروح يمكن أن يستحيل إلى اداة ظلم ، وعندئذ فما أبشع القانون عندما يضحى بغيا وعدوانا . قد يسأل كيف يكون القانون ظلما . وعندئذ تجيب صفحات الدكتور جمال العطيفى ، على التساؤل التقليدى بعرض العديد من الأحداث الواقعية التى مرت به فى تجربته كوكيل للنائب العام . وهو لا يعرض هذه الأحداث لذاتها ، بل ليخلص إلى ما يجب أن يكون عليه وكيل النائب العام ، حتى لا ينزل بالقانون إلى أسفل الدرك ، بل على العكس كى يسمو بعمله إلى مثالية تجعل القانون شرفا لمن يمتهنه .

ولا يكتفى المؤلف باطلاق صيحات الآسى ، بل أنه فى كثير من الأحيان يقترح الحلول . فليس دافعه إلى عرض المثالب سوى التوصل ـ أو على الأقل انارة الطريق للتوصل ـ إلى العلاج . وتأتى فى هذا المقام نصيحة من أثمن ما فى الكتاب من لمسات :

« وانا اليوم حينما أعود بذاكرتى إلى هذه الفترة من حياتى فى النيابة التى كنت اعتقد فيها أن واجبى يقتضى هذا الحزم والتزمت أدرك أن هناك معانى اخرى اعمق واسمى ، وأن على القاضى أن يتبع دائما ما يطمئن اليه قلبه دون أن يلتفت إلى اى اعتبار آخر ، وأنه من الخير ألف مرة أن يبرىء القلب الرحيم مائة مجرم من أن يدين العقل بريئا واحدا .. » (ص ٨٩) .

وفى هذا المقام نقف مع المؤلف عند « الاعتراف » فهو على حد قوله : « يرتجف حينما يسمع أن متهما قد اعترف بجريمته » (ص ٤٧) وهو يدعو جيل الشبان من المحققين والقضاة أن يتحرزوا من أخذ المتهم باعترافه . فلئن كان الاعتراف سيد الأدلة إلا أن الاعتراف قد يخفى وراءه الكثير ، وعلى الأخص التعذيب ، الذى لا ينتج الا الاكاذيب والأوهام ، بل ويضلل العدالة على الجانى الحقيقى .

وفى احدى تجاربه اثناء عمله فى نيابات الاسكندرية كاد الاعتراف يوصل إلى خطأ قضائى فاحش ، فيقضى على المتهم بالأعدام لاعترافه بجناية قتل لم يرتكبها ، لمجرد أن المأمور وأعوانه نكلوا به لشدة توهمهم أنه قد قتل أخته ،

بعد أن كانوا قد أخذوا عليه تعهداً بعدم التعرض لها . وكى يخلص المتهم من الخطر الداهم على أيدى رجال البوليس اعترف بأنه قتل أخته ، واختلق خياله تفاصيل الجريمة ، من قطع الرأس ، واخفاء للجثة ، ولكن ما لبث أن ظهرت الحقيقة عرضا أمام محكمة الجنايات ، فقد اكتشف البوليس الأخت المتهم بقتلها تتسكع فى شوارع طنطا .

ويمضى المؤلف فيدين كل ما اخترعه العلم من وسائل تتبع لحمل المتهم على الاعتراف ، مثل استخدام بعض العقاقير المخدرة التى عرفت بمصل الحقيقة ، وجهاز كشف الكذب بتسجيل بعض التغيرات التى تعترى المتهم خلال التحقيق معه . فالنتائج غير مؤكدة ، بل أنها انها قد تسوق سلطات الأمن إلى استنتاجات خاطئة . ويتبنى المؤلف فى هذا المقام صيحة أحد محامينا الكبار فى الثلاثينات من « أن التحقيق ليس هو ما يكتب . التحقيق هو أولا وبالذات الضمانات ! » (ص ٤٥) .

ولا يطالب المؤلف بحماية المتهم من اعترافه المشوب فحسب ، بل ويشفق عليه من أن يكون عقابه لا لجريرة سوى القراءة والتأمل واعتناق رأى . ويبدو اهتمامه بالمتهم مرة أخرى ، عندما يخشى عليه من الصحافة التى قد تصوره ابشع تصوير ، فيؤثر فى مركزه وفى حقه أن تتاح له فرصة المحاكمة العادلة ، أو قد تشهر به تشهيرا قاسيا ، يجعل من الصعب أن يواجه مجتمعه بعد ذلك . بل ويخشى المؤلف على المتهم من القضاة انفسهم أحيانا ، ومن مداولاتهم . ويبدو له ما يدرسونه فى كليات الحقوق عن سرية المداولات مجرد كلام منمق ، وخيال جميل .

ان « من منصة الاتهام » كتاب جدير بأن نعاود قراءته .. فلا يمل القارىء من معايشة ذكريات الدكتور جمال العطيفى أثناء عمله فى مطلع شبابه محققا وممثلا للاتهام ، فهو على حد وصف توفيق الحكيم له « من طراز أولئك القلائل من رجال القضاء فى كل جيل ممن جمعوا بين التضلع فى القانون والتذوق للأدب » وتعبر الذكريات التى ضمنها فى كتابه عن :

١ ـ الانسان بضعفه ، وبعقيدته التى قد تسمو به أحيانا .

٢ ـ المجتمع بما يزخر به من متناقضات ، وما يحفل به من قسوة أيضا .

٣ ـ القانون الذى يعبر عن فكرة الحق والعدل . وقد يضحى سلاحا مسلطا فى وجه حرية الانسان .

٤ ـ القضاة الذين ينفخون فى النصوص حياة جديرة بالانسان ، وأولئك الذين تصبح النصوص فى أيديهم جامدة كالحجر .

ويجعل كل ذلك « من منصة الاتهام » كتابا يقرأ على مستويين ، فكما يمكن قراءته على مستوى المتعة والتسلية ، يمكن اعتباره أيضا وعلى الأخص من كتب التأملات فى الروابط بين الانسان والمجتمع والقانون ، تثرى مفاهيم العدالة والحق بخبرات محقق لم يرد أن يكون فى عمله كالطاووس بوسامه الملون (ص ١١٦) لم يرد أن يغالط ، لم يرد بطولات زائفة ، بل كان يشعر على الدوام أنه انسان قبل أى شىء ، ولذلك فقد أحب المتهمين وهو يحقق معهم .

* * *

مصطفى محمود
شاهد على عصره

ساعة طيبة يقضيها القارىء مع كتاب مصطفى محمود شاهد على عصره وعلى صفحاته يتنقل الأستاذ جلال العشرى بين شتى المعارف العلمية والفنية والثقافية إيفاء لمتطلبات الموضوع الذى أختاره لكتابه ، وهو موضوع متشعب النواحى نتيجة أسهامات الدكتور مصطفى محمود فى العديد من ضروب الفكر والعقيدة والقصة والمسرح والرواية .

ويلخص جلال العشرى الذى جمع بين دراسة الفلسفة وممارسة النقد الأدبى آراء مصطفى محمود ، ويبسط كتبه . ويسترشد بفقرات منها ، وهو فى كل ما يعرض يوجه مادته نحو ابراز ما حققه مصطفى محمود المفكر الأديب وما أخفق فيه أيضا .

ويبدأ القارىء لكتاب « مصطفى محمود شاهد على عصره » مشفقا على المؤلف من جسامة المهمة التى أخذها على عاتقه ، ورحابة الموضوع الذى تطرق اليه محاولا الألمام به ، والسيطرة على نواصيه . وبخاصة أن مصطفى محمود لازال يتدفق انتاجا وأدلاء بالآراء ، واستخلاصا لنتائج تثرى خطوطه الأولية . وأحيانا تنقضها أيضا . ولكن جلال العشرى أثبت فى كتابه مقدرة على استيعاب الموضوع ، واستشعار أصوله الجوهرية . فأمكنه أن يبسط أمام قارئه خريطة محددة محكمة الأطار لفكر مصطفى محمود وفنه ، بكل ما فى ذلك الفكر والفن من ثبات راسخ وحركة مصطخبة معا .

يعرض جلال العشرى لعطاء مصطفى محمود القصصى فيقول أن قصصه اتجهت بصفة عامة إلى تصوير أفكار ومواقف ، فالشخصية عنده وعاء للفكرة ، والقضية فى قلب الموقف ، وأشخاص مصطفى محمود يضيقون بدائرة المعلوم أملا فى ولوج دائرة المجهول ، ويتبرمون بالممكن الذى يبذله لهم الواقع بحثا عن المستحيل الذى يتجاوز هذا الواقع . لذلك فان الأزمة التى تعانيها أشخاص مصطفى محمود فى قصصه هى اختلال التوازن بين غاية الفكر ووسائله ، ففى عالم تتكشف فيه باستمرار العلاقات المتناقضة بين الأشياء والعلاقات الأكثر تناقضا بين الأفراد يصبح كل ما يفعله الانسان هو أن يشاهد أنه غريب بالنسبة لكل ما يقع فى العالم .

على انه إذا كانت هذه الشخصيات تعانى فقدان الاتجاه وضياع الحل نتيجة معانقتها المستحيل ، وبحثها عن المجهول ، فان ايمان الكاتب بضرورة تغيير الظروف الاجتماعية السيئة كفيل باخراج الفرد من « الدشت البشرى » . وهذا معناه أن التمرد سبيل الفرد فى تخطى نطاق التهديد إلى حيث العالم الملىء بالأمل .

ويقول جلال العشرى عن روايات مصطفى محمود ان الواقع هو المادة الحية التى يغترف منها الكاتب أحداثه وشخصياته وأفكاره ، على أنه ليس الواقع الضيق الذى يقتصر على ظروف البيئة ومشكلات المجتمع ، ولكنه الواقع الأوسع أفقا . والأبعد مدى . والذى يمتد ليشمل كل معانى الحياة . فعند مصطفى محمود الحياة أشمل من الواقع لأنها تضم الجانبين : الفردى والاجتماعى ، وتستوعب الحياة الانسانية عامة . وبذلك يمتد نطاق الواقعية ليشمل الواقع الوجدانى ، والواقع الذهنى . والواقع التاريخى ، فضلاً عن الواقع العلمى ، والواقع الموضوعى .

ونجد عند مصطفى محمود فى « العنكبوت » فارقا بين الزمان الواقعى الحى ، زمان التطور والديمومة ، وبين الزمان الرياضى المجرد ، زمان عالم لا يكف لحظة عن الفناء والتجدد . ويميل مصطفى محمود إلى الاعتداد بالزمان على أنه استمرار حقيقى للماضى فى الحاضر ، وديمومة حية تجعله بمثابة همزة الوصل بين الحاضر والمستقبل وهذا ما قاد مصطفى محمود إلى الايمان بفكرة « الوثبة الحيوية » التى تذهب إلى أن الحياة أقرب ما تكون إلى

تيار يسرى متنقلا من بذرة إلى أخرى عن طريق الكائن الحى ، بحيث يصبح هذا الكائن اشبه بالبرعم الذى يعمل على تفتح البذرة القديمة ، حتى تنبثق منها بذرة جديدة . وهكذا يمضى التقدم إلى ما لانهاية متحققا عبر تعاقب الأجناس ، إلى الدرجة التى يصح معها أن نقول بوجود « طاقة حيوية » قوامها النشاط المستمر من أجل خلق صور جديدة من صور الحياة .

ومن ثم تسقط فكرة الموت فى أعمال مصطفى محمود لتحل محلها فكرة « الخلود » كما تنهار فكرة الزمن القائم على الموت لتحل محلها فكرة « التاريخ الحضارى » الذى يجعل الانسانية ديمومة متصلة الحلقات . وهاتان الفكرتان التاريخ والخلود ، هما الركيزتان المحوريتان اللتان تدور حولهما رواية « الخروج من التابوت » .

أن مصطفى محمود يعطى فى رواياته « للغز الموت » اجابات لم يسبقه اليها روائى عربى ، فهو يؤكد أن الحياة متجددة والطبيعة دائمة البحث عن اشكال جديدة ، وربما متطورة أيضا . ويتسلل ما جال من خواطر على صفحات كتابية الباكرين « انشتين والنسبية » و « لغز الموت » إلى رواياته اللاحقة ، فيقول بطله الدكتور توفيق فى « الخروج من التابوت » لا موت هناك ، وأقول لمن يسألنى عن متوسط عمر الانسان أنه اللا نهاية .

ويأخذ جلال العشرى على روايات مصطفى محمود بعض المآخذ البنائية منها هندسية فى التصميم تحيل الانفعال الوجدانى إلى معادلة رياضية ، وتعوق التبادل بين الاحساس الداخلى والتعبير عنه فى الخارج ، وتفتت التجربة الكلية إلى تجارب جزئية كأنها مجموعة من القصص القصيرة المتراصة ، وذلك بسبب ما يترتب على التركيز على البطل ـ محور التصميم الهندسى ـ من عدم القدرة على مواصلة الحفاظ على وحدة الاطار .

كما تتسم روايات مصطفى محمود ـ فى نظر جلال العشرى ـ بتقريرية تقترب بالعمل الروائى من فن فى المقال . وقد ساعد فى اعطاء هذا الاحساس كثرة المصطلحات العلمية المستخدمة مما يضعف نسيج الرواية ويقترب بها من اطار الجدل والمناقشة لتصبح امتدادا لفكر الكاتب نفسه .

فإذا أنتقل جلال العشرى إلى مسرح مصطفى محمود فانه يقول عنه أنه

انتحى أسلوبا جديداً يربط هموم المجتمع بقضايا العصر ، وظروف الواقع بأشواق الانسان ، واغراض الفن بغايات الحياة . وبذلك استطاع أن يتجاوز نطاق الواقعية التقليدية إلى واقعية جديدة تكاد تتردد فيها أصداء التعبيرية بكل ما تنطوى عليه من انغام حادة وألوان صارخة وايحاءات عنيفة .

ويعيب جلال العشرى على مسرح مصطفى محمود ما سبق ان عابه على رواياته من أن صوت الكاتب أعلى من صوت الشخصيات ، والفكرة تطغى على كل شيء ، مما يصيب البناء الدرامى بتصدع يتزايد بما يولى بطله من أهتمام يقابله فى الجانب الآخر تستطيح سائر الشخصيات ، وتفضى محورية البطل على هذا النحو إلى صيرورته مرآة عاكسة بدلا من أن يكون طرف صراع .

ويتصدى جلال العشرى لأدب الرحلات عند مصطفى محمود ، فيقول أن الرحلات التى قام بها ليست نوعا من السياحة الخارجية هدفها الفرجة والاستمتاع ، ولا هى نوع من المغامرة السندبادية غرضها الاثارة والانبهار ، وإنما هى بحث مهموم عن فردوس مفقود .

ومن هنا نبت أسلوبه فى « أدب الرحلات » وهو الأسلوب الذى لا يعتمد على الريبورتاج الصحفى أو الوصف التسجيلى ، ولا يعمد إلى الانبهار اللفظى أو التجميل الفنى ، وأنما يتوخى الجمع بين شهادة الرؤية من ناحية وشهادة الحواس من ناحية أخرى .

على أن رحلة الرحلات عند مصطفى محمود هى الوصول إلى الله . والنقطة التى ينطلق منها فى رحلته هذه هى التفرقة بين أدوات المعرفة وموضوعاتها ، فاذا كان الله هو الذى أوجد الموجودات من العدم ، فكيف يمكن أن نبرهن بهذه الموجودات على وجود الله ؟ كيف يمكن للعدم أن يكون برهانا على الوجود ؟ أو كيف يمكن للمعدوم أن يكون شاهداً على موجد الوجود ؟ وعلى ذلك فالمنطق القويم هو الذى يرى أن الله هو البرهان الذى نبرهن به على وجود الموجودات ، لأنه هو الذى أوجدها من العدم ، وبالتالى فهو برهان عليها أكثر مما هى برهان عليه . وهكذا فان المنتهى الأخير لا يجب أن يبحث عنه فى المنطق القياسى ولا فى حركة الافلاك ولا فى الفكر النظرى المجرد ، وانما يبحث عنه فى وجود كونى روحانى لا نهاية له . هذا الوجود لابد أن يكون بالضرورة

خارج بعدى المكان والزمان ، حتى تستطيع النفس أن تدركه عن طريق البصيرة .

وقد بذل جلال العشرى جهداً موفقا فى كتابه « مصطفى محمود شاهد على عصره » سواء فيما لخص من أعمال او عرض من قضايا أو ابان من مواقف . على أن الكتاب لا يخلو من مآخذ ايضا ، فأول ما يمكن أن تصطدم به البصيرة الناقدة هو ذلك الحماس المفرط الذى تناول به المؤلف موضوع كتابه ، مما أوقعه فى مبالغات كان يمكن أن يتجنبها لو التزم قدرا أكبر من الرصانة . وتبدأ المبالغة من العنوان ذاته ، فقد أصبح عصرنا يستعصى على الشهادة الفردية ، وذلك على الرغم من اعجابنا بذكاء مصطفى محمود ، وتوقد ذهنه ، وبراعته فى التعدى والتجاوز .

وفى فورة حماسه يتردى جلال العشرى ايضا فى لغة غير محددة المعالم ، تقفز من النقيض إلى النقيض بلا حساب أو تأن . فعلى الرغم من أن « الواقعية » لا تتفق و « التعبيرية » كمصطلحين دراميين ، يصف مسرحية « الزلزال » بإنها مسرحية « واقعية » و « تعبيرية » ثم يزداد الخلط عندما يطلع علينا جلال العشرى باصطلاح « التعبيرية الذهنية » فهذا اصطلاح لا يستقيم لأنه جمع ضدين من معدنين مختلفين فى رباط واحد . كما يمضى جلال العشرى فيقول عن هذه المسرحية أنها يمكن أن تكون رمزا لموقف الانسان الحديث . فها هو يضع المسرحية فى مصاف المسرحيات الرمزية بعد أن أعتبرها واقعية وتعبيرية ، فكيف يستقيم لمسرحية أن تكون واقعية وتعبيرية ورمزية فى آن واحد ؟

وعندما يقول جلال العشرى فى غمرة حماسه ايضا انه لا يكاد يجد عندنا صدى للقصص العلمى يغمط حق كتاب جادين مثل نهاد شريف صاحب الروايات والقصص العلمية المتميزة فى أدبنا الحديث . وقد كانت فرصة مواتية أن يجرى جلال العشرى مقارنة بين الخيال العلمى لدى الكاتبين ، فيبين إلى أى مدى أثر مصطفى محمود على مسار الرواية العلمية من بعده .

ثم يعميه حماسة لأعمال مصطفى محمود عن ضرورة أصولية فى الكتابة النقدية ، وهى ذكر تواريخ الأعمال التى تتعرض لها بالدراسة أو التعليق . كما لا نجد فى الكتاب أشارة إلى ما كتب عن مصطفى محمود وأعماله من قبل .

على أنه مهما كان أمر هذه الانتقادات الموجهة إلى كتاب جلال العشرى ، فانه ولا شك عطاء جيد ، يزيد من أهتمامنا بالوصل بين الأدب والعلم ، فعلى الأديب العصرى أن يتزود بالكثير من المعارف العلمية حتى يأتى أدبه مبرءا من الضحالة ، قادرا على البقاء على أساس من صحة المواقف التى يتخذها من الحقيقة ، صالحا لمواكبة تيار القرن العشرين الذى يجرى بسرعة إلى القرن الحادى والعشرين بحضارته التكنولوجية الضخمة .

وأخيرا ، فان مكتبتنا العربية فى أشد الحاجة إلى مزيد من الكتب عن أدبائنا ومفكرينا بأقلام تتحلى بمعرفة الموضوع الذى تتناوله ، وبالمحبة له أيضا ، وقد بدا جلال العشرى متصالحا أشد التصالح مع فكر مصطفى محمود ، مؤيداً لجهوده المبتكرة فى مجال الفكر والفن على السواء .

* * *

ليلية صلاح عبد الصبور
« الأميرة تنتظر »

إن الموضوع الأثير فى مسرح صلاح عبد الصبور هو « المحاكمة » . يبين ذلك من أول وهلة فى « مأساة الحلاج » (١٩٦٤) فنحن فيها أمام محاكمة كلاسيكية تقارع فيها الحجة بالحجة . وفى مسرحية صلاح عبد الصبور الثانية « مسافر ليل » يلقى بنا المؤلف فى محاكمة عبثية « لانسان بلا أبعاد » .

وقد يحتاج الأمر إلى أن نوغل قليلا فى أحداث مسرحية صلاح عبد الصبور الثالثة « الأميرة تنتظر » (١٩٦٩) حتى نكتشف المحاكمة . فالمسرحية تحكى عن جريمة قتل « المقتول هو الملك العجوز » ، والد الأميرة الصبية الجميلة ، والقاتل أحد الحراس ، عشق الأميرة الصغيرة ، وأرادها وأراد الملك معا ، بل انه أراد الملك أكثر مما ارادها ، فتسلل إلى قلبها ولم يكتف بذلك بل سعى إلى أن يظفر بصولجان أبيها أيضا . وذات ليلة تقوده الأميرة إلى غرفة أبيها ، فيسلب من تحت وسادته مفتاح القصر وخاتم ملكه . ويمد يديه إلى عنق الملك العجوز وفى الظلام يخنقه .

تصرخ الأميرة « ويلاه ، اقتلت أبى ، وسلبت الخاتم ، حتى ترفعه فى وجه الناس ، وتحكم به . ماذا أفعل . أنت حبيبى وعمادى ، وقتلت أبى وعمادى . أأشير إليك وأدعو : هذا قاتل مولاى . أم أطوى كفى ، أغرق سرى فى دمعى المكتوم . اتكلم أم اصمت ؟ أوجع من هذا كله . أأحبك أم

أبغضك ؟ . ماذا ؟ تبغى أن أنبأهم إن أبى حين أحس الموت ناداك إليه وأوصى إليك بابنته ، بى . وبملكه . أسلمك الخاتم والمفتاح . تنشد الحب ولذات الماضى ووعود المستقبل . لا ، لا ، لا أقدر . بل ما أعجزنى أن أفقدك وأفقده فى ذات الوقت . يكفينى فى اليوم الواحد جرح واحد . والآن أخرج حتى أبكى رجلى المقتول .. يا رجلى القاتل . أخرج . أخرج .. » .

وتنهار الأميرة فى بكاء جارف على سرير الملك الميت .

ونحن لا نعرف أمر هذه الجريمة منذ الأحداث الأولى فى المسرحية . فان الذى تبدأ به المسرحية مجموعة من طقوس الحزن والتكفير تمارسها الأميرة بمصاحبة ثلاثة من وصيفاتها ، هجرن القصر جميعا إلى كوخ قضين فيه خمسة عشر خريفا منذ فارقن قصر الورد ، ونزلن هذا الكوخ بواد مجدب « إلا من أشجار السرو الممتد كتصاوير الرعب » .

ولم تأت الوصيفات مع أميرتهن قسرا بل كن جميعا يحلمن بالحب « كما يحلم كهف بالنور » وفى كل ليلة « حين تصير الظلمة خمسة عشر ظلاما » يحين ميعاد مواجدهن الليلية نفس الترنيم ، وذات الكلمات . يسرين عن أميرتهن ، يحكين لها الحكايات والنوادر ويمتدحن جمالها ونضرة شبابها ، ولكنها لا تستطيع أن تنسى محنتها بسهولة . تقول الأميرة : « أبدو مخطئة فى أعينكن . لكن ، لكن ، قد لوح لى بالحب .. بل أقسم أن ينبت فى بطنى أطفالا ، طفلا فى كل خريف .. هل أخطأت اذن ؟ » وهى تنتظر السمندل حتى إذا ما جاء تزف إليه مطهرة بدموعها فهن واثقات من مجيئه ذات ليلة . وهن فى انتظاره ، انتظار الحارس الحبيب الطموح القاتل .

وعلى الرغم من أن طقوس هذه النساء اللاتى يشبهن نساء لوركا فى « بيت برناردا آلبا » تتضمن العديد من الفكاهات والنوادر فما من واحدة منهن تجرؤ على الضحك . وعلى الرغم من أن الأميرة ذاتها تقول « فلنضحك » ، « لا يضحك أحد » وعندما يحدث أن يضحكن « ينخرطن فى الضحك إلى أن يبكين » انها طقوس للتكفير حقا « فكل صباح ـ على حد قول الوصيفة الثانية ـ لا يحمل الا وطأة تذكرات الأمس » .

ومن طقوس التكفير هذه أداء قصة الحب القديمة بين الأميرة وفارسها

المغامر الافاق ، وعلى الأخص ما تنتهى به من قتله للملك العجوز . ومن هذا الأداء الطقسى الذى يعتبر مسرحية داخل المسرحية (كما فى هاملت لشكسبير ، وكما فى مسرح بيراند يللو وايضا وعلى الأخص كما فى « الخادمتان » لجان جينيه أحد كتاب مسرح العبث المعاصر ، وقد استفاد صلاح عبد الصبور من تجربته) نعرف ما كان قد حدث للأميرة وحبيبها والملك ، فصلاح عبد الصبور لا يميل الى مسرح السرد كما فى المسرح الواقعى منذ ابسن ومن نحا منحاه بل انه يقول أن « المسرحية ليست عملا روائيا موزعا على شخصيات ، بل أن المسرحية الجيدة قد لا تحوى حكاية جيدة ، بل قد لا تحوى حكاية ما . وليس القصد فيها هو الحكاية ومفاجآتها ، والا احتضر المسرح الأغريقى عند ولادته ، إذ أن كل حكاياته كانت معروفة سلفا عند متلقيها . » ويمضى صلاح عبد الصبور فى تذييله لمسرحية « مسافر ليل » فيقول « لقد فرق بيتس فى مقدمة احدى مسرحياته بين فنون الخيال . وفنون الواقع . أما فنون الخيال كالشعر والعبادات الشعائرية والموسيقى والرقص فهى لا ترتبط بالحدث ارتباطا مباشرا ، بل هى تحوله إلى مشاهد ملهبة للخيال ، إذ تنفصل عن عالم الواقع لتغوص إلى غور من أغوار العقل كان من قبل مجللا بالغموض الذى يخيف القاصدين . أما فنون الواقع فهى مجموعة من الصور الفوتوغرافية الدقيقة فى اطاراتها المذهبة أو العارية . وفى سبيل ذلك يعمد صلاح عبد الصبور إلى الافادة بكل ما أفرزته تجربة المسرح الحديث من ابتكارات ، ليس كلها جديد على أى حال ، مثل استخدام الاقنعة وهو ما مكن الوصيفات فى « الأميرة تنتظر » من أن يؤدين أدوارا اضافية .

والليلة التى نتابعها على المسرح هى ليلة تتوجس الوصيفات أن يأتى منها السمندل المنتظر . وتقول الوصيفة الثالثة عن هذه الليلة « الظلمة هذى الليلة أحلك مما اعتاد عينى فى هذا الوادى . لا تبدو صامتة جوفاء ككل مساء . فى داخلها سر يمشى ، يوشك أن يتكلم ويصيح . لا ، لا ، ليست خشخشة الورق الذابل فى الريح بل خطوات السير » وتقول الوصيفة الثانية » أتسمع فى هذه الليلة سرا مدفونا فى أحجار الصمت يوشك أن يبعث شبحا تتشقق عنه الظلمة « وتتساءل الأميرة » أتراه يأتى الليلة ؟ » .

وفى هذه الليلة يأتى السمندل حقا ، ولكن قبل مجيئه يأتى رجل آخر نحيل رث الهيئة عليه تراث الفقر والسفر لم يكن ينتظره فى الكوخ أحد . أنه

قرندل كان يتجول فى الوادى جاء يبغى « أن ينفذ ما أوحاه الصوت حين تقدمه فى الغابة حتى أوقفه فى باب الكوخ » فقد أنبأه الصوت عمن تتأهب الأميرة ووصيفاتها للقياه . ويجلس فى ركن المسرح الأمامى الأيسر ناظرا للباب ومو ليا ظهره للجمهور .

وتمضى الوصيفات مع أميرتهن فى مواجدهن الليلية . وعندما ينتهين من تمثيل مشهد قتل الملك تنهار الأميرة فى بكاء جارف على سرير الملك الميت ، بينما تخلع الوصيفتان قناعيهما وتقفان وراء الأميرة وتبكيان ، ويتردد البكاء فى ايقاع موحد . وفى أثناء ذلك يدخل السمندل .. فتعقد مفاجأة دخوله ألسنة النساء .

وقد تكون ازاء حلم ستر ندبرجى مما ينتمى إلى المسرح التعبيرى ، فعندما يتلاقى السمندل وقرندل بعد أن تتحادث الأميرة وحبيبها القاتل يخيل إلينا أن الذى يتقارع بالحجج أمامنا ليسا انسانين من لحم ودم بل هو ضمير الأميرة ذاته يتصارع وعاطفتها . فهل تكون للضمير الغلبة داخل هذه الأميرة التى يجرى فى عروقها دم حار ملكى للضمير أم العاطفة ؟ هذا ما ستسفر عنه محاكمة طقوسية ليس بلازم أن تجرى فى قاعة محكمة ، فالمحاكمات قد تجرى فى كل مكان ، وقد تجرى أيضا داخل النفس ذاتها . وربما كانت هذه المحاكمات الداخلية اكثر المحاكمات تراجيدية ، وفى هذا المقام نشير من أعمال المسرح المصرى المعاصر إلى مسرحيات شوقى عبد الحكيم الأولى وهى فى مجموعها محاكمات داخلية تجسمها على المسرح كلمات وطقوس على غاية من التكثيف والرهافة .

وسواء كنا فى « الأميرة تنتظر » أمام محاكمة داخلية تجرى فى أعماق الأميرة ذاتها أم كنا أمام محاكمة خارجية تجرى فى الكوخ البعيد الذى نفت إليه الأميرة نفسها نفيا اختياريا حتى تتطهر بدموعها من احساسها باثم ارتكبته فى حق أبيها الملك المقتول وذلك لحبها الرجل الذى أقدم على قتله وهو نائم فى فراشه ، ذلك الرجل الذى يشتبه إلى حد ما « ياسون الطموح » الذى لا يأبه بالقيم فى مسرحية « ميديا » الأغريقية ، فعلينا أن نتأمل الحوار الذى يجرى أول الأمر بين الأميرة والسمندل الذى عاد ، ثم الحوار الذى يجرى بين السمندل وقرندل الذى فرغ من اغنيته واضحى ظله فى عينى السمندل .

يحدثها السمندل عن الحب الذى كان بينهما عشر سنوات . تتهمه الأميرة بالكذب « كنت أقول لنفسى هل يأتى منتقما أو مزدريا أو مكتئبا أو منكسرا أو ندمانا أو مجروحا أو محتضرا ، لكن وا أسفاه ها هو ذا يأتى متشحا بالكذب كما اعتاد » . وتنعى عليه الوصيفة الثالثة انه أفسد عمر الأميرة كله . فيرد عليها بأنه لم يفسده بل أنضجه فقد « صارت بنت العشرين تحت جناحى امرأة حافلة بالشهوة والنار بالمتعة والعار . بالحب وبالبغض ، بالرغبة والرفض » وتدينه الوصيفة الثانية قائلة « أنت قتلت أباها » فيعود إلى ذكائه مدافعا عن نفسه فيقول « لم أقتله ، لكنى عجلت بموته . كان هباء منثورا فوق ملاءته المتهرئة . ما كدت الامسه حتى طار على اجنحة الموت » وللأميرة يقول « كان ابوك مريضا منذ رات عيناك النور ، مست راسى الفكرة ذات مساء ، كنا نستمر فيه نحن الحراس فى نوبتنا فوق السور » . وتجيب الأميرة « ولهذا قدمت إلى الحب بلا حب » ويقول السمندل مصدقا « عشر سنين يا طفله . لكنى كنت أحبك » ويواصل السمندل كلامه المعسول للأميرة فقد جاء « كى يصنعا أياما أجمل مما فات . كي يبدأها الليلة .. فهو من دون الأميرة لا يدرى له حضنا يرقد فيه ، ينسى فى نضرته الايام الجهمة » . ولين له قلب الأميرة فتقول « وأنا مثلك . هل سنعود إلى سالف عهدينا » ويجيب السمندل « اصفى مما كنا » .

وتغير الاميرة مجرى الحديث فتسأله عن أحوال القصر . ويقول لها انها فى خير لكنها من جديد تلحظ فى نبرته الكذب وفى النهاية يعترف لها انه ليس ذلك القوى الذى يرتجف لذكر اسمه القادة والجند بل هو ضعيف وبحاجة اليها « أنا مقهور يتشقق ملكى من حولى كلحاء الشجرة ، أنكره الحراس ، وهجره القادة والجند . فتلين الأميرة التى ما زالت رغم كل شىء تحب .

يلعب السمندل بعواطفها ، ويدغدغ حواسها ، ويحاورها هى ووصيفاتها ، حتى يبدد غضبها منه ، ويتوسل إليها ان تبدأ معه حياة الحب من جديد ولكنه ايضا يريد أن يكون الى جوارها ملكا يرث الصولجان كما يستحوذ على القلب الذى يعترف فى لحظة ضعف انه ليس من السهل على المرأة ان تنسى « أول رجل باتت ساخنة فى كفيه » وعندما يبدو ان الاميرة قد بدأت تلين للقاتل وانها توشك ان تستجيب اليه « يهب الفرندل من ركنه المظلم فجأة » ويتدخل . فهو صوت الضمير الذى لا يلين ، صوت الواجب والاباء ،

او ربما صوت الالهة ، او صوت الريح المكتسحة . ولا يأبه السمندل لهذا الدخيل المجنون ويقول للاميرة « هيا نذهب يا حلوة .. سنحث الخطو إلى القصر . ندرك أول خيط الفجر وسنخرج في الصبح إلى الميدان ، وكفانا معتنقان ، ونقول لهم ان أميرتهم قد عادت ، خلعت ثوب الغفران على عاشقها المثقل بالذنب . فتلقاه عاشقها المثقل بالذنب بأحلى آيات العرفان » فيعترض القرندل طريقه ممتقعا ، وقد امتدت قامته النحيلة وبان عليه غضب وحشى » ويصيح فيه » لا ، طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبه فاعتلت واسترخت مثقلة بالجراح والليلة قد تهوى ميتة أنهارا وتلالا ومنازل ، لو ولدت فى ساحتها أخرى » يندفع القرندل نحو السمندل ، ويحيط رقبته باصبعه ، ثم يحدق فى عينيه « هذا ظلى فى عينيك ، يا سمندل » . ويستل القرندل سكينا من ثيابه ، ويدفعها فى صدر السمندل . فيكون نصيب القاتل ما لحق بضحيته . وقبل ان يرحل قرندل يلتفت إلى الأميرة التى تقف متهاوية ويوجه اليها نصيحة أو تحذيرا .

وهكذا يعلو صوت الضمير والحق ، فهل كان بالامكان ان يفوز القاتل الظالم ببغيته فيعلو البغى ويسود المدينة ؟ . ترى لو كان القرندل قد لقى « عامل التذاكر » هل كانت آخرته ستتساوى مع السمندل بعد ان قتل الراكب المسكين ظلما وطغيانا . هذا ما كان ـ فى اعتقادى ـ سيحدث .

ولعل هذه النتيجة التى تنتهى بها « الاميرة تنتظر » وقد كتبت بعد « مسافر ليل » تعد اجابة تكمل بها سلسلة المحاكمات فى مسرح صلاح عبد الصبور . فان القرندل فى الواقع قد خلص المدينة من سلطان كان سيتحول الى « عامل تذاكر » ـ كما فى مسافر ليل ـ يقتل الاعوان قبل الاعداء بعد أن بدأ سعيه للسلطة بقتل الملك العجوز غيلة فى مخدعه ونومه الآمن .. وربما هذا ما كان قد فعله عامل التذاكر عندما حصل على البطاقة ناصعة البياض .

قبل ان يخرج قرندل يقول للاميرة التى تقف متهاويه وهو لا يقول لها ذلك هى فحسب بل يقوله لكل من يتولى بين يديه مقاليد المدينة :

« يا امرأة وأميرة . كونى سيدة وأميرة ، لا تثنى ركبتك النورانية فى استخذاء فى حقوى رجل من طين أيا ما كان ، وغدا أو شهما ، عملاقا

أو آفاقا ، ولتتلقى ألوان الحب ، ولا تعطيه . اضطجعي مع نفسك ولتكفك ذاتك ، ليكن كل الفرسان الشجعان ممن يحلو مرآهم فى عينيك لك خداما لا عشاقا أو عشاقا لا معشوقين » وهذا كلام يقترب فى مضمونه مما كان يقوله بيكيت رجل الله للملك فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » للشاعر الانجليزى اليوت . ان الملك استعلاء لا تدنى ، هو طهارة وتبتل لا خضوع وتشهى .

وقد اثمرت نصيحة القرندل ، واستجابت الأميرة لصوت الضمير فتقول للوصيفات فى النهاية « فلتحزمن متاح الرحلة .. ونعود إلى القصر .. انى امرأة وأميرة ، بل سيدة وأميرة ، ومن الواجب ان أخرج فى الصبح إلى الميدان كى يستجلى اتباعى طلعتى النورانية .. لا بأس فسأمشى فى طرقات الغابة حتى أبواب القصر ، وسأدخل ساحة قصرى مترجلة حتى أتلقى من خدمى ورعاياى ما يبهج نفسى من حب وخضوع ، هيا .. هيا .. أسرعن » .

وما أشبه أميرة صلاح عبد الصبور فى هذا بأميرة الكاتب المسرحى الفرنسى جاك أو بيرتى (١٨٩٩ ـ ١٩٦٥) فى مسرحيته « الشر يستطير » فبعد ان كانت صبية غريرة ، واحتكت بالدسائس والمؤمرات ، وخاب زواجها من ملك دولة كبيرة ، عادت إلى مملكتها القاحلة الفقيرة وقررت ان تكون أقوى من كل شر ، وأن لا تركع لأحد ، ولا تبذل نفسها لأى رجل أيا ما كان ، وأن تحيل الجدب فى مملكتها الى زرع وثراء ، وستمسك فى يدها السيف حتى تصبح اقوى من كل الضغوط .

(الثقافة ـ عدد ٩٧ ـ اكتوبر ١٩٨١)

* * *

مستويات الشعور ...
فى قصص يوسف الشارونى

نقصد بمستويات الشعور فى قصص يوسف الشارونى تلك البؤرات النفسية الى تنبثق منها أعمال ذلك الأديب الذى أولى « النفس الانسانية » فى تعاملها مع الخارج ما تستحقه من دقة ملاحظة انبتت أعمالا فنية استفاد فيها من دراسته الجامعية فى الفلسفة وعلم النفس ، ومن قراءاته اللاحقة التى أراد ذات يوم فى بواكير شبابه أن يصوغ منها «رسالة جامعية » بعنوان « الحلم والتعبير الفنى » .

وتتدرج الاجابة على التساؤل عمن يتحدث فى قصص يوسف الشارونى ، فنجد الراوية فى بعض الاحيان هو الشخصية المحورية فى القصة . وبعض القصص فى هذا الصدد تبقى على ضمير الغائب كما فى قصة « حارس المرمى » وتمضى بعض القصص الأخرى فتلجأ الى ضمير المتكلم كما فى قصة « دقاع منتصف الليل » . على أنه فى بعض الأحيان أيضا تتكسر القشرة الفاصلة بين الرواية وبين الشخصيات ، بل وبين الشخصية الخارجية التى تطل على الخارج وتعلق على محتواه وبين الشخصية الداخلية التى تتدفق الكلمات منها فى دوامة يقتصر موقف القصاص منها على ان يكون مثل « آلة تسجيل » تلتقط كل صوت أو ومضة أو حركة من حولها دون أدنى تقييم أو اعتراض ، كما فى قصة « هذيان » ويبدوا أن آلة التسجيل فى هذه القصة ، أو الراوية فيها ، على قدر كبير من الحساسية والتغلغل ، وربما كان طبيبا نفسانيا عالماً بما يمكن ان يدور فى أعماق مريضة وما يضطرم هناك من ردود

فعل يولدها اصطدام بين الداخل والخارج يكون نتيجته خيبة أمل تخيم على الداخل بسبب اخفاق الذات فى تعاملها مع العالم الخارجى .

واذا كان هذا هو الحال فى قصة « هذيان » التى تتعدد فيها الضمائر أيضا ، وتتجلى بها قدرة يوسف الشارونى على الخيال الذى يطلق له العنان دون أن يتخلى مع ذلك عن الصفة الأساسية للطاقة الابداعية عنده وهى « العقلانية » « التأملية » فاننا اذا انتقلنا إلى قصة أخرى هى « الطريق » نجد آلة التسجيل التى نشير اليها قد وضعت على مستويين ، فتلتقط ما يترى فى داخل الشخصية وما يجرى فى الشارع الذى تسير فيه ، فتجىء القصة شريطا من التداعيات أو من تداخل تيار الشعور الداخلى وتيار الواقع الخارجى . ومن ثم نجد محمد أفندى عجوز فى هذه القصة يسير فى الطريق مشغول البال بهموم شخصية ، فيبنى العمل الأدبى كله من تتابع الصور المرئية بين جنبات الطريق وتشابكها بالخواطر التى تلاحق فى ذهن عجوز أفندى الذى ينتهى به المطاف الى أن ينسى اين وجهته ومقصده ، وذلك ازاء سؤال عارض من رئيسه الذى التقى به وسأله عما جاء به الى هذا الطريق . وتمضى كثير من الصور الخارجية التى تعرضها القصة مواكبه لما يجيش بأعماق عجوز أفندى ، وتومىء سواء من قريب أو من بعيد الى حالته الداخلية .

وكثير ما يكون الوجود الخارجى فى قصص يوسف الشارونى هو الشخصية ذاتها ، أو بعبارة أدق يكون الوجود الخارجى انعكاسا لها وامتدادا لا انفصام فيه . ففى قصتى « دفاع منتصف الليل » و« الطريق الى المصلحة » تكون أوصاف الأشياء والاماكن والأضواء والروائح وهبات الريح هى الشخصية مجسمة ، بحيث تتضخم الشخصية وتشمل سياق القصة كله . وانه وان بدا لنا أن الشخصية إنما تتحرك فى اطار الوجود الخارجى ، الا أن الواقع أن الوجود بأسره وجود ذاتى حجمه بحجم نفسية البطل وكيانه الشعورى . واذا بنا ـ مثل يونس فى بطن الحوت ـ نتحرك طوال القصة فى أحشاء الشخصية المتضخمة بحيز الوجود كله .

واذا كان يوسف الشارونى يلجأ الى تصوير الداخل بتجسيمه فى الخارج بحيث يصبح الخارج كله فى القصة انعكاساً لنفسية البطل ، فان يوسف

الشارونى بذلك قد وضع يده على « الشخصية التعبيرية » . على انه فى صدد هذه الشخصية أيضا نجد ـ على العكس مما تقدم ـ ان الخارج بدلا من أن يصبح امتدادا للداخل وانعكاسا له ، تصير الشخصية متكيفة بالخارج وتجسيما له ، بحيث تتحرك الشخصية ـ كما فى « القيظ » و« الوبا » مثلا ـ على ايقاعات ذلك الوجود الموضوعى الكابوسى على اى حال . وفى هذا المقام نتساءل عن دور الارادة فى مواجهة الضغوط الانسانية عند يوسف الشارونى . على ان تساؤلنا لا يدوم طويلا ازاء اجابة قاطعة منه فى صددها ، اذ يقول « ان دور الارادة الانسانية ثانوى جدا ، وذلك لأن المجتمع دائما أقوى من الفرد ، والفرد أقرب الى العجز تماما . ومن هنا كانت صلة هذه الشخصيات بفكرة الاغتراب ، ومنشأ الاحساس بالاحباط والانسحاق » . ويمضى يوسف الشارونى فى هذا المقام فيقول « ورغم ان الشخصيات ليست مسلوبة الارادة ، لأنها تتحرك بالفعل ، الا انها سرعان ما تصطدم بما هو أقوى منها ، وبذلك تتحدد مصائرها على ضوء ارادتها الأضعف أمام ارادة المجموع » (حوار مع نبيل فرج) .

واذا مضينا نسأل عمن يتكلم فى قصص يوسف الشارونى نجد أن « العقل الباطن » أيضا يدلى بدلوه كثيرا فى هذه القصص . وذلك من قبيل الرغبة فى تعميق واقع الشخصية باعتبار أن نتاج ذلك العقل هو الوجه الآخر لعملة واحدة .

ويكتمل بناء العديد من شخصيات يوسف الشارونى بالانتقال إلى « الحلم » سواء كان حلما من « احلام اليقظة » أو من « أحلام النوم » ففى قصة « حارس المرمى » فى لحظات العنف والهزيمة ، ولحظات تبرم حازم بأخوته وأخواته وتراوده احلام غريبة ، منها حلم يقظة يلح عليه دائما وترافقه فيه امنية ، فيرى انه معها فى جزيرة مهجورة أو مكان منقطع عن العالم ، لا يعرف كيف وصلا اليه ، ربما عن طريق طائرة وقعت ومات جميع ركابها الا هو وهى ، أو عن طريق سفينة غرقت بكل من عليها الا هو انهما معا يجريان على الشاطىء المسحور ويتعانقان ، حتى اذا أقبل الليل ناما كل فى حضن الآخر .

فاذا ازددنا توغلا ، فاننا نعثر على أحلام نوم أقرب إلى حلم اليقظه وهى التى تكون وظيفتها تحقيق رغبة فى عالم النوم لم تتحقق فى عالم اليقظة .

ففى قصة « مع فائق الاحترام » نجد الموظف المسن الذى أهانه رئيسه الشاب ، عندما يعجز عن أن يتخذ موقفا من هذا الرئيس يرد به على إهانته يتفس عن لواعج حنقه واحساسه بالقصور عن اتيان فعل ايجابى واقعى فيتردى آخر النهار فى حلم يحقق التعادل الذى لا غنى عنه لتمضى الحياة ، والتوازن الذى يدافع به الوجود الانسانى عن ضغوط الخارج وأعاديه . ويكتسى حلم « محمود زعتر » الموظف باحدى المصالح الحكومية والذى لم يبق له الا سنتان يحال بعدهما الى المعاش يكتسىْ بألوان المأساة الصغيرة التى حدثت له أثناءالنهار . « احس برهاق يجتاح كل كيانه فانكمش فى أحضان زوجته كأنه جنين فى بطن أمه ، ثم حاول جاهدا أن يجلب النعاس الى ذهنه القلق المتوتر حتى سرى فيه الدفء والحذر . كان الوقت يشبه الفجر حين وجد نفسه فى الطريق الى عمله وسره أن يذهب محلقا فى الفضاء فارتفع فى جلسته فوق عمارات المدينة وسياراتها وناسها حتى وصل الى مصلحته وهو يحلق فوقها » .ويمضى الحلم فى تفاصيله كالآتى : « وان الأستاذ شديد قد عقد اجتماعاً لموظفى السكرتارية فانصرف الجميع عما كان يحدثهم فيه ومضوا ينظرون اليه هو فى دهشة وحسد ، وهو نفسه يعجب من هذه القدرة الجديدة الخارقة ، وبعد ان دار عدة دورات فوقهم هبط أخيرا بينهم . ويبدو أن الأستاذ شديد حاول ان يسأنف ما كان يلقيه من تعليمات ، فقد سمعه يقول : انه يجب ان تفرق بين وافر التحية وفائق الاحترام وعندئذ لاحظ زعتر ان رئيسه فقد كثيرا من طوله وبياض بشرته وانه أقرب الى القزم الاسمر ، وكان زملاؤه يقاطعون هذا المسخ اثناء حديثه ، أما هو فقد وجد نفسه يقهقه ، ولقد حاول أن يمنع نفسه من الضحك فى حضرة رئيسه فلم يستطيع على حين كان الأستاذ شديد ينظر نحوه متوسلا ان يصمت ، ولكن العكس هو الذى حدث ، فقد أخذ الباقون يشتركون معه فى الضحك ، بل ان احدهم اقترب من هذا « الشديد » وصفعه على قفاه فانخلعت نظارته النظيفة البيضاء ووقعت على الأرض ، على حين انحنى شديد يحاول التقاطها » . ثم يمضى الحلم وفجأة أدرك السيد محمود زعتر أنه وصل الى المصلحة حافيا وبملابس النوم ، فخجل من نفسه خجلا شديدا ، وحاول ان يختفى أو يبحث عن حذاء على الأقل يضعه

فى قدميه ، وفى لهفته واضطرابه فتح عينيه . وكان ضوء الصباح قد أخذ يتسلل إلى غرفة نومه ..

ان قصة « مع فائق الاحترام » تحكى عن حالة نفسية من أول كلمة فيها الى آخر كلمة . بل وترد فيها عبارة « حلم اليقظة » ، مباشرة وبلا مواربة ويجدر أن نلاحظ مفردات الحلم وارتباطها بأبجدية رموز الحلم . كما يستحق وقفة منا فى القصة احساس زعتر بالندم لأنه لم يقرب جسدا لانثى غير امرأته ، ثم تأجج شهوته بالصباح وانطفاؤها فى الليل ان عدم الشخصية (محمود زعتر) فى الواقع تسلمه الى الحلم حيث يجد عالما تعويضيا مريحا وملائما على خلاف العالم العدوانى الضاغط المحيط فى ساعات اليقظة . ان الشخصية تجد تفتحها ونماءها فى الحلم على نحو لا يتأتى لها فى الحاضر اليومى . وبذلك لا يكون الحلم مجرد نزوة عابرة بل هو الامتداد الحتمى لحياة الشخصية ، والمرآة الصافية لرغباتها وآمالها ولجوانب قد تخفى فى التفاصيل اليومية ، فالحلم كمطلب فنى يعكس الشخصية ويكملها .

وفى « الوباء» عندما اتجه البطل الى الزواج من البغى نعمات منعته انعام وهى الفتاة التى كان يحبها قديما وتزوجها غيره فظلت فى مخيلته مثل وردة نضرة نقية . زارته انعام هذه « زارتنى فى الحلم . وكانت رقيقة معى كل الرقة ، لطيفة معى كل اللطف ، قبلتنى قبلتين : احداهما فى جبهتى ، والأخرى على شفتى ، وأذنت لى ـ برغم الفرقة التى بيننا ـ ان احتضنها قليلا فأحس بدفئها . وبرغم اننى عندما صحوت حاولت ان انفذ ما كان قد اعتزمته ، الا ان الأثر العاطفى الذى خلفه الحلم كان قويا للغاية ، بحيث اننى عندما نمت الليلة التالية تمنيت أن أحلم حلما آخر وهنا أيضا نجد الحلم يتدخل ليسير أحداث الواقع . ويدفع بها الى نتائج . فقد عرض العقل الباطن من خلال الحلم على صاحبه حلا من الحلول فارتضاه وسارت احداث القصة بعد ذلك على مقتضاه مما جعل الحلم يتحقق ويتحول من مستوى الخيال الى مستوى الواقع .

ولكن حلم النوم ليس دائما كبعض أحلام اليقظة مجرد تعبير عن رغبة لا تتحقق ، فأحيانا ما يكون الحلم تعبيرا عن رغبة يريد صاحبها أن يحققها ،

ويكون الحلم أحد دوافعه نحو هذا التحقيق ، بحيث يبدو كأنما الحلم نبؤة بالمستقبل الذي تحقق فيما بعد .

ففى قصة « آخر العنقود » تستميت الست فاطمة لاقتلاع البذور التى بدأت تتشبث برحمها ، وذات ليلة رأت فى المنام امرأة لا تعرفها ، تقبل عليها وتقدم لها طفلا صغيرا ، ثم تعطيها سكينا وتطلب منها أن تذبحه . ذعرت فاطمة مما رأت وأفهمت السيدة أنها لم تذبح حيوانا من قبل ، ولكن السيدة أصرت على طلبها وهددتها بأن تذبحها ان لم تذبح الخروف فورا ، فلما تقدمت فاطمة نحو الخروف وبدأت تنفذ ما أمرت به وجدت أن الخروف تحول فجأة إلى طفل رضيع وقد انفصلت رأسه عن بقية الجسد والدم يقطر منه ولكنه كان يرفع عينيه نحو فاطمة ويتبسم لها ، فبكت وهى تصرخ قائلة : الله ، هذا طفل ، طفل صحيح ، انه ما يزال حيا . أرجوك أن تصلى رأسه بجسمه ، أرجوك . استيقظت فاطمة باكية مذعورة مما رأت ، وقصدت لتوها أحد الفقهاء ، وإخبرها بأن السيدة التى ظهرت فى الحلم هى قرينتها فى عالم الجان و« انها أمرتك بأن تذبحى جنينك الذى تحملين ، وهذا انذار من الله يظهرك على فظاعة ما تفعلين » وعندما عادت الى منزلها أخبرت زوجها بتفسر الحلم وكفت نهائيا عن كل محاولاتها .. وتقبلت قضاء الله .. وان ظل هذا الحلم عالقا بذهنها فى وضوح حتى اليوم » .

وقد تحقق حلم الست فاطمة لأنه كان موحيا لها بما يجب أن تفعل فى المشكلة التى أحاطت بها . فحاولت أن تنفذ فى يقظتها ما أملاه عليها عقلها الباطن فى الحلم . فقد كانت الرغبة كامنة فى أعماقها أصلا وانشغالها بالامر كبيرا . ولهذا جاء حلمها دافعا لما حققته فى اليقظة . وقد كان الحل الذى أتى به الحلم حلا وجدت فيه الست فاطمة راحة لبالها المؤرق وخلاصا له من نوازع ما يجب أن تفعل وما لا يجب أن تفعل .

والواقع ، على ما بين من قصة « آخر العنقود » ان العقل الباطن وهو يحيا بدوره فى المشكلة التى يوجد فيها صاحبه يعرض حلولا وعلى العقل الواعى أن يقبلها أو يطرحها فاذا قبلها ، فقد قدر للحلم أن يتحقق .

ويلاحظ أيضا على الصورة التى قدم بها العقل الباطن نتاجه شبها بالصورة الادبية والفنية ، فقد توفر فى هذا الحلم التعبير غيرالمباشر فى هيئة

صورة درامية ايحائية . ولم يكن فحواها مباشرا او صريحا ، بل كان تعبيرا رمزيا مثلما يتحقق فى أرفع ما تجود به قرائح الأدباء والفنانين .

واذا كان حامل الحل المترح من العقل الباطن فى حلم « الست فاطمة » فى « آخر العنقود » امرأة لا تعرفها وادخلت الرهبة الى قلبها ، فان حامل الحل فى قصة « الوباء » كان فتاة أحبها قديما تمنى أن يتزوجها و تكن من نصيبه . وقد نقلت اليه رسالة العقل الباطن فى حنان صبغ الحلم كله . ولكن الامر يظل على الدوام واحدا ، ان الحلم هو إملاء العقل الباطن لما يجب أن يكون عليه سلوك الفرد ازاء مشكلة تعترضه فى حياته . وكلما لقى املاء العقل الباطن استجابة وتنفيذا من العقل الواعى تحقق الحلم فى الحقيقة ، وبدا التطابق بين العقلين الواعى والباطن .

ففى « قديس فى حارتنا » حدث فى احدى وقفات عيد الاضحى ان رأت جارتنا أم نادى فى منامها رجلا بثياب بيضاء من قمة رأسه الى أصابع قدميه ، يطلب منها فى صوت أجش أن تقاسم هى وزوجها عم اسماعيل ما يأكلانه من لحم العيد ، وبذلك تنال أمنيته . ولم تكن جارتنا أم نادى عاقرا بالمعنى التام ، كل ما هناك انها انقطعت عن الولادة منذ أكثر من خمسة عشر عاما حتى أوشكت أخيرا على اليأس الخالص الذى لا يشوبه قلق ولا شبه قلق . فلما كان الصباح ذاعت القصة بين جاراتها ، وحرصت أن تنفذ ما تلقته من أمر المنام .. فلما كان الشهر الثالث تحققت لأم نادى معجزاتها ، وبدأ اهتمامها واهتمام حارتنا بشيخنا اسماعيل . فلما اكتمل على حملها عام ولدت جارتنا طفلا أبت الا أن تدعوه باسم اسماعيل .. ووفدت نساء الحارات الاخريات يطلبن المعونة منه . وهذا الحلم ينبىء كما تقول القصة عن التحول الذى سيطرأ على شخصية عم اسماعيل من قاتل قتل زوجته فى سالف الايام الى قديس يتبارك به النسوة وذوو الحاجات .

وهنا نلاحظ أن الحلم صار أحد وسائل الافصاح عن الشخصية : عن مستوى تفكيرها ، عن مخاوفها العميقة ، عن أمانيها ، عن مدى ارتباطها بالعقائد والعرف ، وعن نوع الطبقة الاجتماعية التى تنتمى اليها . فوظيفة الحلم الفنية هنا هى تعميق الشخصية القصصية .

على اننا فى قصة « نشرة الاخبار » نلتقى بحلم من نوع آخر . ينطوى

على قدر من التنبؤ بالغيب ، دون أن يكون للعقل الواعى سلطان فى تدارك ما يخبئه ذلك الغيب . انه حلم أم خليل احدى ساكنات البيت ذى الطابقين الذى انهار ، ومات تحت أنقاضه ضمن من ماتوا زوجها أبو خليل وابنهما . واصلت صرخاتها وهى تؤكد لهم انها رأت بالامس حلما ينبئها بكل ما وقع ، ولم تكن تعتقد انه سيتحقق على هذا النحو السريع . لقد رأت فيما يرى النائم رجلا غريبا طويل يرتدى ما يشبه العباءة البيضاء يدخل شقتها دون استئذان ثم يصطحب معه زوجها وابنها وهى تسألة وتسألهما الى أين هم ذاهبون فلا تسمع ردا وان كانت تعتقد انهم سيتحدثون فى أمر ما ولسبب ما على عتبة الباب ، ولكن الدقائق مرت دون أن يعودا فأطلت من باب شقتها فلم تجد شيئا حتى درج السلم ، فانتابتها نوبة بكاء الى أن استيقظت مذعورة لتجد انها وزوجها بجوارها ، وانحنت نحوهما لتتيقن انها كنت تحلم حقا . »

ان أم خليل كانت قد استشعرت شعورا غير واضح وغير متنبه اليه الى ما حدث وهى تسكن المنزل القديم الآيل للسقوط منذ زمن بعيد ، فكل خطوة تخطوها على أديمه يبعث الى قلبها توجسا من تداعيه وانهياره . وهذه الاستشعارات المبهمة يختزنها العقل الباطن بينما لا يكترث بها العقل الوعى ، ومن ثم تظهر فى الاحلام على صورة نبوءات . فإذا ما تحققت بدت العلاقة بين الحلم والواقع علاقة مصادفة بحتة ، فى الظاهر على الاقل .

واذا كانت علاقة الحلم بالمستقبل فى الحلم السابق هى علاقة توقع وتوجس ، فان علاقة الحلم بالمستقبل فى الحلم الآتى هى أن الحلم يكون افصاحا عن رغبة من ناحية ودافعا لتحقيقها من ناحية أخرى .

لكن يوسف الشارونى لا يقف عند حلم الليل فى صورته السرية ، انه يمضى موغلا فى الحلم الذى يعبر عن موقف أكثر تعقيدا وعن نفسية تعانى صراعات أشد عنفا ، يفصم عنها ما ينتابها مما يعرف بالكابوس .

فعندما انكسرت ذراع حارس المرمى وهو يذود عن فريقه نتيجة لسقوطه عليها . يتردى فى حلم كابوسى ، هو من بقايا المرحلة التعبيرية التى لا تفارق يوسف الشارونى على أى حال تماما فتمضى لتظهر سواء بطريق مباشر فى بعض القصص اللاحقة (الزحام) وبطريقة جزئية غير مباشرة مثلما فى هذه الفقرة .. « ووجد حازم نفسه فى الملعب من جديد ، ولمح أمه بملائتها اللف

ووجهها الظليب الحنون تجرى فى أرض الملعب وقد انتشر فيه اخوته وهم يشوطون الكرة ويصرخون ، ثم رأى أخاه حمدى يقترب من أمينة ـ التى ظهرت فى أرض الملعب فجأة ـ يحاول أن يشوطها وهو يضحك عاليا ... هاهاها ... ثم هى هى هى .. أمينة تفر منه هاربة وهى تصرخ .. وحاول حازم أن يسرع لنجدتها ، لكنه وجد ذراعه مربوطة بخيوط الشبكة وكلما حاول أن يخلصها ازدادت الشبكة التفافا حولها ، وأخوه ما يزال يضحك .. ها ها ها .. هى هى هى .. وأحس ألما هائلا فى ذراعه » .

وفى قصة « موجود عبد الموجود » يرى هذا الشخص المهدد بانفضاح علاقته الآثمة بمحرم من محارمه ، يرى المداسين اللذين اشتراهما لزوجته هدية يوم عرسها ، وتركتهما عند باب الغرفة لتلقى بنفسها من السطح منتحرة عندما فاجأت زوجها يضاجع أمها ـ يراهما فى منامه يتحركان ـ كأن انسانا يضعهما فى قدميه ، ويتجولان بحرية على جدران غرفته . وكلما بلغا سقفها سقطا فوق رأسه فيدفعهما بعيدا ، وهو ينتفض خوفا ليعاودا رحلتهما . بل وتبدو أيضا الشيخة مديحة لموجود عبد الموجود فيما يشبه حلما من أحلام اليقظة كابوسى الطابع .

إن الحلم هنا أبلغ تعبير عما يعتمل فى كيان الحالم من خشية الانفضاح فهذان المداسان الأحمران انما يشيران إلى اتهامه ولا يبتعدان عنه مهما دفعهما بعيدا عنه . وبذلك يكمل الحلم برموزه بناء الشخصية المؤرقة .

وفى قصة « الزحام » يرقى الحلم الى مستوى رفيع من الامتزاج العضوى بنسيج القصة فراوى القصة وقد صار على شفا الجنون يصير الوجود كله من حوله كابوسا مختلط المعالم . وقد انعكست فى أحلام نومه ويقظته ظلال ضميره المعذب لاثم ارتكبه . وبفضل كون هذا الراوى شاعرا ايضا فقد جاءت أحلامه أغنيات عذبة ومؤرقة معا .

وهذا حلمه الأول « وجدت نفسى فى المولد ، المولد فى الأوتوبيس ، ثمة موكب يتجه نحوى ، يقترب منى . احتشد فيه الناس وهم يذكرون ويكبرون حاملين أعلامهم ومشاعلهم وطبولهم يتقدمهم أبى على حصان كبير من الحلوى لابسا طرطورا شاهرا سيفه ، حوافر حصانه تطأنى وسيفه يضربنى ، من خلفه يتدافع الناس كما يتدافعون لأخذ تموينهم من البقالة ، كما يتدافعون

لركوب الاوتوبيس قبل أن ينزل ركابه . يتدافعون ويدوسونني وأنا أصرخ ولا صوت يخرج فقد امتلأ فمي بالتراب . كنت أنضغط تحت حوافرهم وهم يدوسون مفاصل جسدى مفصلا مفصلا . حتى ضاع دفتر التذاكر وتبعثرت نقود محفظتى ، وانا اشتبث عبثا ببقاياها . آه ، سيطردوننى من عملى . لم يبق بينى وبين موعد نوبتى غير ثلث دقيقة . أحذيتهم واقدامهم ما تزال آثارها داخل مفاصلى ، داخل ركبتى اليمنى على وجه التحديد ، ما تزال ضربة من آثار سيف أبى . جسمى يغمره عرق رائحته كرائحة الخل . سيزحف المرض على قلبى » .

واذا تمهلنا عند تفاصيل هذا الحلم فإنه يجدر أن نتنبه إلى الصورة التى بدأ بها الأب المتوفى للابن فى الحلم . فصورته هذه تنطوى على مقومات من ماضى الأب الذى كان يشترك قبل أن ينزح إلى المدينة فى حلقات الذكر ، يتمايل فيها يمينا وشمالا بيدانته المفرطة . والأبن يرقبه فى فرح ورهبة ، والجميع يقبلون يديه فى إجلال وخشوع فقد كان مرشحا لخلافة الشيخ شعراني . ولكنه عندما نزح إلى المدينة صرفته لقمة العيش عن انشغالاته السابقة . وفى صورة الاب فى الحلم ينقل الابن عن ذكريات طفولته عندما كان يتردد مع أبيه على الموالد . وفى احدى هذه المرات وقف الصغير يتأمل مبهورا حصانا من الحلوى عليه فارس صغير . ثم مر بائع للطراطير فتتبعه حتى أحس فجأة انه ضاع فى الزحمة . وقد ظلت هذه الصورة متشبثة بمخيلته حتى كبر وافرغها فى حلمه الكابوسى ذاك الذى ينم عن احساسه بالاثم فى حق أبيه . فحوافر حصانه تطأه وسيفه يضربه .

ولما كان الاب على أى حال قد مات ، رحل وولى فرباطه بهذا العالم المادى واه مما يجعل الابن يراه فى الحلم راكبا جوادا من الحلوى ، هشا وسريع الذوبان .

وتختلط بالحلم دقائق من الحياة اليومية للحالم ، منها أنه يرى نفسه محصلا للتذاكر وهو يعمل محصلا فى الاوتوبيس فعلا ، ويرى الناس تتدافع كما يتدافعون لأخذ تموينهم من البقالة ، وقد عمل الأبن الحالم فى بقالة أبيه قبل أن يلتحق بشركة النقل الداخلى .

وأخيرا يأخذ تذكر الحلم صورة الاحساس بوطأته على الجسم بعد

الاستيقاظ فيحس الراوى داخل ركبته اليمنى بآثار من ضربه سيف إبيه . وأن دلت هذه الجزئية على شيء فعلى أن وطأة ذلك الحلم الكابوسى ثقيلة فهو ليس من الاحلام العابرة بل هو نابع من ألم دفين فى أعماق الأبن الحالم يشعر بآثار موضوعية له .

وينحسر كل شيء أحيانا فى قصص يوسف الشارونى ليترك العقل الباطن يدلق فى كل كلمة من كلمات القصة محتواه غير المتماسك الاجزاء ، المتداخل الخيوط إلى حد التشابك والتعقيد كما فى قصة « هذيان » وهذه القصة ـ كما يبين من عنوانها ـ هلوسات ، هلوسات شاب قتل خطيبته ، بعد أن فقد كل منهما مثالياته التى خرج بها إلى طريق الحياة ، ولم يعد لهما سوى الجسد منهلا ومعرفة .

وفتحى عبد الرسول بطل الزحام عندما تتدهور صحته العقلية تذوب الفواصل بين عالمى الصحو والحلم أو العقل والجنون ، فنجده يغار من شقيقه على زوجة أبيه متوهما أنه يزاحمه فى عشقه لها ، ويصل به الأمر أن يقضم أنفها ، فى مشاجرة معها ولا يعود ما يتبدى له من صور مجرد أحلام ولا حتى كوابيس بل حالات أدخل فى باب الهلوسات . تدل على تغلغل المرض النفسى ، ولهذا فنسمعه يقول :

فى الفجر لمحت والدى فى ركن الغرفة يرتدى بذلة مفتش فى شركتنا ، وقد جلس متربعا وهو يتمايل يمينا ويسارا ، المانوفستو بيده فيشد منه : آه ياجبار ياقاسى . أنا أبوك ياناسى . ظل يردد نشيده كأنه فى حلقة ذكر حتى تذكرت الفاتحة ، رددتها ، اختفى ، غير أنه عاد فيما بعد . كان لا يعود إلا فى الفجر أولا ، ثم تعددت زياراته فى كل وقت » .

وفى جزئيات هذه الهلوسة نجد تأثير انصراف الأبن الحالم إلى تأليف الأغانى ، وقد لقى بسبب ذلك من أبيه أثناء حياته كل صنوف الزجر من شتم وضرب وتهديد بالطرد . وكان ذلك سببا فى سعيه الحثيث للعثور على أمل ، والالتحاق بعمل المحصل بشركة الأتوبيس على الرغم من أن سمنته كانت تجعل من هذا العمل عبئا شاقا ومرهقا ، ويعرضه لكثير من الهوان والسخرية ، ما كانت نفسيته المرهقة .

وتختلف هلوسات فتحى عبد الرسول عن حلم الست فاطمة فى أن أعماق الست فاطمة كانت تبحث عن حل لمشكلتها . أما فتحى عبد الرسول فما كانت أعماقه تبحث عن حل ، بل هى ازاء تأنيب ممض لضميره . لم تكن هلوساته سؤالا ، بل كانت صرخة . اننا فى قصة « الزحام » نواجه حالة من حالات اختلال الشعور ، تدفع إلى صورة كابوسية ، تظل حلاوة تفاصيلها راجعة إلى انبثاقها من روح شاعر مرهف من مؤلفى الأغانى ، ولكن المحنة التى انشبت مخالبها فى كيانه هى التى يجدر أن توضع موضع الاعتبار الأول .

والكابوس المسك بتلابيب فتحى عبد الرسول كابوس لا صحو منه . فهو ليس كابوسا يتأتى الهرب منه بالاستيقاظ ، بل هو كابوس مقيم ، لأن الذى تعرضه القصة ليس سوى حياة فتحى عبد الرسول كلها .

ومن ثم يبين مما تقدم أن يوسف الشارونى يتيح « بالحلم » لشخصياته فرصة للتحرك أرحب . فلا يقوم بناؤها على مجرد التنقل بين الماضى والحاضر فحسب ، بل وعلى التنقل بين الملاحظة والفانتازيا أيضا كما رأينا فى قصتى « حارس المرمى » و « مع فائق الاحترام » وفى القصة الأولى تكاد الصورة تقترب من مشاهد باليه عصرى ، وفى القصة الثانية تقترب كثيرا من مشاهد أفلام الرسوم المتحركة ومسرح العرائس ، وكذلك من الخيالات الشعبية التى يتردد فيها التوق إلى الصعود والتحليق .

وإذا كان الحلم يعبر عن الشخصية وعلاقتها بأحداث الواقع ، ويصل الحاضر بالماضى ويطل على المستقبل ، فان أوجه الشبه كثيرة بين الحلم والتعبير الفنى . فكلاهما ينبع مما يعرف « بالخيال » وتلعب فيه « الرموز » دورا فعالا ، وكذلك عملية « التجسيم » المولدة للصور ساكنة كانت أو متحركة . كما تؤدى عملية « التنكر » دورها فى التعبير المباشر مجاله الخطابة أو المقال . ولذلك ففى « حارس المرمى » تتحول خشية البطل من أعباء الحياة الجسام الملقاة على عاتقه إلى كرة تسدد إلى مرماه ، وسقطة على الذراع تسبب كسرها . وتتنكر الرغبة فى اثبات الوجود أمام الرئيس الشاب فى قصة « مع فائق الاحترام » إلى حلم الطيران . ويزداد الشبه بين الحلم والادب عندما نلتقى « بالمدرسة التعبيرية » ، حيث يبدو الواقع بغير نسبه الحقيقية ، ويتحول فى بعض الاحيان إلى كابوس ، تطول فيه انوف البشر وتنحنى

هاماتهم ، وتنبعث روائح كريهة من لفافات يحملونها ، تقطر الدماء من آذانهم ، إلى غير ذلك من الصفات التى تحيلهم إلى مسوخ نطالعها فى قصص مثل « فى الطريق إلى المصحة » و « دفاع منتصف الليل » و « سياحة البطل » وغيرها من أعمال يوسف الشارونى حيث تتفاوت ردود فعل الواقع الخارجى على الشخصية تفاوتا يمكن ايجازه فى مستويات الشعور الآتية :

١ ـ مستوى الاحساس الواضح بالعالم الخارجى .
٢ ـ مستوى ما قبل النطق ، أو الكلام الذى نعده قبل أن نتفوه به . وقد يحدث أيضا اننا لا نتفوه به بعد أن أعددنا بداخلنا . وهو كلام بلا قناع أو زيف ، لأنه يسبق لحظة ارتداء الزى الاجتماعى .
٣ ـ أحلام اليقظة .
٤ ـ مستوى ما قبل النوم .
٥ ـ الحلم الحقيقى .
٦ ـ الكابوس .
٧ ـ الهذيان .
٨ ـ المرض العقلى واختلال الشعور .

* * *

الدكتور عبد الغفار مكاوى قصاص تأملى

أستاذ الفلسفة الدكتور عبد الغفار مكاوى له اسهاماته العديدة فى مجالات الفن والأدب ، فقد كتب وترجم للمسرح ، وقدمت ترجمته لمسرحية « القاعدة والاستثناء » لبريخت على مسرح الجيب ، وكتب وترجم الشعر ، وحصل على جائزة الدولة فى الترجمة عن كتابه « ثورة الشعر الحديث » وهو من جزئين تضمن نماذج من الشعر الحديث ودراسة له . كما كتب الدكتور عبد الغفار مكاوى القصة القصيرة ، وله ثلاث مجموعات قصصية ، الأولى بعنوان « الست الطاهرة » وصدرت عن دار الكتاب العربى عام ١٩٦٧ . والثانية بعنوان « ابن السلطان » وصدرت عن دار المعارف فى العام ذاته والثالثة بعنوان « الحصان الأخضر يموت على شوارع الأسفلت » وصدرت أيضا عن دار المعارف عام ١٩٨٠ .

الصفة الأولى :

ولا تفارق عبد الغفار مكاوى وهو يكتب قصصه صفته الأولى وهو صفة الفيلسوف المتأمل فى شئون الوجود . وبعد أن حكى لنا فى قصة « كلب يبحث عن انسان » عن الفيلسوف اليونانى القديم ديوجين . يحدثنا فى قصته « النعش » عن سقراط وتلميذه أفلاطون . وراوى القصة مهتم باعداد بحث عن « خلود الروح » يذهب إلى القرية لزيارة أسرته ، ويرفض الانغماس فى مساعدة أبيه فى أعمال الحقل اليومية لأن أمور الخلود أجدر بالأهتمام فى نظره من أمور الدنيا الفانية . ولكن لقاءه فى القرية بمن يسمى بإبراهيم الأعور وذهابه لزيارته فى عزبة الغجر يقود إلى تزلزل مفاهيمه الأساسية . إذ يعاين كل ذلك البؤس والانحطاط والتخثر المستحوذ على أهل تلك العزبة أبواب مفتوحة كأفواه كهوف أو وحوش منقرضه تفضى إلى ظلام فى الداخل ، لا يظهر منه

الا أشباح آدميين أمهات وآباء فى خرق قذره ممددين كالموتى فى انتظار الاكفان واللحود ، وأطفال تجرى أو تصرخ او تلعب فى التراب والطين أو تأكل لقما غطتها أسراب من الذباب ، والنساء والشيوخ والرجال تداخلت أجسادهم وأطرافهم ، واختلطت وجوههم حتى بدت وجها واحدا يصرخ بالمرض والذل ، تحاول الأصوات العالية أو الضحكات المغتصبة أو الكلمات البذيئة أن تذود عن نفسها سأم الفقر والموت بالاختناق . فيسأل المثقف « أيتها الجثث الحية ، هل تعرفين شيئا عن خلود الروح ؟ » ويزلزله صوته الداخلى قائلا : « أيتها الروح المسكينة يقولون الخلود هو الانتصار على الموت فى أثناء الحياة وبعد الحياة ، لكن الموت انتصر عليك والبؤس قهرك وانتقم منك ، من يجرؤ ايتها المسكينة الصغيرة مع كل هذا البؤس أن يفكر فى خلود غير خلود البؤس نفسه » ويخاطب كتبه قائلا : « أيتها المحاورات الغادرة فى يدى ، يا براهين الخلود الكئيبة ، يا براهين الخلود المستحيلة ، أنت أيتها الكتب الذليلة جميعا ماذا بوسعك أن تفعليه أمام هذا البؤس كله ، كل هذا البؤس الذى يصدم عينى ويزكم أنفى ، ويخجل جسدى ويذل روحى ؟ » .

هكذا وصل الباحث الراوى من خلود الروح إلى مواجهة اذلال الروح ، وتصبح هذه القضية أمسَّ إلي التأمل من قضية الخلود . ولابد أن راوى القصة قد عاد بعد هذه الملامسة الصادمة إلى العاصمة وقد قرر أن يولى اهتماما أكبر إلى القضية الاجتماعية ، وبخاصة أن الكذب ذاته ، وهو صفة أخلاقية ، يعزى إلى الفقر . الا يقول إبراهيم الأعور مختتما هذه القصة « كلنا على باب الله يا بيه . وشرف سعادتك لو قلنا الحق نجوع . يعنى يرضيك نكذب ولا نجوع ؟ » .

متعة ابعـد :

ولا يكتب عبد الغفار مكاوى القصة لذاتها ، بل هو يلجأ إلى الحكو ليحقق متعة ابعد مدى من متعة الحكو فى ذاته ، ولهذا فليس من المنصف أن يقال عن عبد الغفار مكاوى أنه كاتب قصة فحسب ، بل يجب أن نضيف أنه يكتب « القصة التأملية » على وجه التحديد ، فليست أى من قصصه مجرد حدثٍ يُسْرَدُ بل ثمة على الدوام عمق أبعد من ذلك ، تكتب القصة من أجله . أنه اداة المؤلف الفيلسوف للتعبير عن عقيدة أو رؤيا أو حكمة . وسرعان ما يزيح

ركامات الواقع ليطل ولو أطلالة حانية على مشكلة من مشكلات الفلسفة . وفى قصته « الشمس » التى يبدأ بها مجموعته « الحصان الأخضر يموت على شوارع الأسفلت » يلعب عبد الغفار مكاوى على فكرة الوجود المتنطع فى عدم اكتراثه بأحوال النفس البشرية . ومن خلال ذلك يتصدى لمشكلة العدالة . فيبين أنها لا تعنى الا الأفراد ، أما الطبيعة فلا شأن لها بهذا التشوق الانسانى المسمى بالعدالة . فالشمس تحرق رؤوس الظلمة والمظلومين ، وفى هجيرها يقف العتاة كما يقف المطحونون سواء بسواء . هل يدرك الوجود الظالم الذى يحتويه ؟ وهل يكترث به ؟ أنك تطلب من الطبيعة ما ليس من شيمتها . ولكن الفن احتجاج ، ولو كان احتجاجا يذهب ادراج الرياح . ويظل المظلوم يقول لليل ، للنهار ، للشمس « من ينقذنى ؟ » حتى ولو لم يتلق أجابة . ومن خلال هذا الانشقاق والتلاطم بين الذات الفردية الأسيانة والوجود الموضوعى الأصم . تتأجج قصة « الشمس » كلحظة فردية تتسع بلمسة الفن حتى تشمل الوجود الانسانى كله ، لحظة قوامها الشعور بالظلم ، ومعاينة العدوان ، والعجز عن صده . الوجود الانسانى هرم حجرى ضخم يجلس على قمته رجل بدين تهوى يده الغليظة على وجه العامل الكادح الشقى وتصفع ، دون أن يكون لهذا العدوان معنى . والشمس قوى ولا تتحرك لعمل شىء ، بل إنها على العكس تشوى أجساد من يسيرون تحتها .

ومن فكرة « العدالة » ينتقل عبد الغفار مكاوى فى قصة « البيت » إلى فكرة أخرى مؤرقة ، وهى ما الجدوى من هذا الكم الهائل من « التقدم العلمى » إذا لم يسهم فى التخفيف من ويلات الانسان وتبديد شقائه ؟

ويثبت الدكتور عبد الغفار مكاوى فى قصة « كلب يبحث عن انسان » استاذيته فى فن القصة ، ينقل الينا المعلومات التاريخية فيصبغها بدفء انسانى لا مزيد عليه ، ويروى لنا قصة حياة انسان ، ليس بلازم أن يكون فلانا أو علانا ولا أن يكون قد عاش فى سنين بعيدة فى التاريخ ، بل هو منا وبيننا ، فى كل لحظة وكل حين ، هو انعكاس لجوانب فينا ، فهو كل منا ، ولكن كل ذلك لا يتحقق ، ولا يمكن أن يتحقق ، الا على يد قصاص قدير وفنان يعرف أشجان القلب الانسانى وخير معاناته . وبعبارة أوجز لا يمكن أن يتحقق الا على يد الدكتور عبد الغفار مكاوى ، نحن فى « كلب يبحث عن انسان » لا ندرى ما إذا كنا أزاء قصة أم دراسة أم محاضرة فى الفلسفة ، فقد أسرنا

المؤلف بسحر القول ، فأسلسنا قيادنا له يمتعنا ويسلينا ويثقفنا ويرفق احاسيسنا .

احبك ولا اريد منك شيئا :

أعرف أننا ما عدنا فى عصر الآلهة أو الربات ، ولكننى إذا أقصيت المفهوم الدينى عن الآله أو الربة ، فلن يكون لآله الشعر اليوم من قول توجهه إلى حبيبها « المجتمع » الا « احبك ، ولا أريد منك شَيئا » ولو كان لربة الشعر اليوم كاهنا لما كان ذلك الراهب أفضل من ذلك البطل الصامت المهان فى قصة « البكاء » بهيئته الرثة ، وشعره المهوش الذى يسقط على اذنيه . وينعقد ككومات من الطين المتناثر على رأسه وقفاه . يحمل تحت أبطه على الدوام كومة أوراق . هذا هو المظهر الخارجى المنفر وأن كانت قدارته المزمنة غير متعمدة ، بل هى عن بؤس أكيد ، ولكن يا له من قلب ذلك الذى يحمله فى صدره ذلك الشاعر المسكين ، إذا ما صدمه فى الطريق أحد ، وأوقعه على الأرض مغشيا عليه ، وكاد يصرعه ، لا يحمل ضغينه أو بغضا ، وما أن يفيق حتى يقبل عليه يحتضنه ، ويسأل الصفح والمغفرة ، ولكن ليس ذلك بطبيعة الحال عن ضعف أو مذلة ، بل عن سمو فى الأخلاق ، لا يقدر عليه من كان من أهل الأرض ترابيا . وإذا ما منت عليه صحيفة بنشر قصيدة له ، فسعادته بذلك لا تكتمل بل تعذبه الاخطاء المطبعية الكثيرة التى تشوه عمله . وليست تلك الأخطاء الا عن فظاظة فى الطبع ، ابتلى بها المجتمع الذى لا يرقى إلى مستوى قلة قليلة مختارة من أبنائه هم الشعراء ، اصفياء النفس ، فطوبى لهؤلاء القلة المباركة ، ولكن كم هم معذبون هؤلاء الشعراء أيضا باستعلائهم غير المتعمد ، واستغنائهم عن كل استهلاكيات المجتمع ومتعه الرخيصة . كم هم محيرون ، ومثيرو للغيظ حتى أنهم ليفجرون الدموع من مقلات أولئك الذين يتوجه اليهم الشاعر بقوله « أحبك ، ولا اريد منك شيئا » آه ، لو أراد فقط هؤلاء الشعراء شيئا ؟ لو نزلوا عن قمتهم الجرداء ، وطلبوا ما هو فى المقدور لما احس الناس قبلهم بالعذاب ، وبضمائرهم تأكلهم . فقط لو كانت عيونهم الخرساء الجائعة تطرف ، لو تصدر عنهم أشارة للقوا من المجتمع أجرا ولاستراح هذا المجتمع ولكن ربما كان هذا على الأقل مصدر عزاء ومن يدرى ؟ ربما لتصدق عليه بنظره . ولكن ربة الشعر لا تطلب شيئا . تمد يدها المشتنجة كيد ميت تخترق

النعش فجأة ، ولكنها لا تغترف بهذه اليد لنفسها شيئا ، هؤلاء الشعراء معذبون ، لأنهم العيون التى ترى فى الظلام ولا تطرف ، لأنهم المؤرقون للضمائر دون رحمة ، ولأنهم يقفون فى الشوارع الغاصة بالمتاجر المتخمة بأطب البضائع وفى الثياب قذرين ، يدينون ولا يستجدون .

وكم تذكرنا قصة عبد الغفار مكاوى « البكاء » فى أعمق أعماقها بقصيدة للشاعر اليونانى المعاصر اندونيو ويقول فيها « الهى ، ظللنا أناسا بسطاء ، كنا نبيع أقمشة ، وكانت أرواحنا هى القماش الذى لم يشتره أحد . لم نحدد سعرا على حاشية القماش . كانت الأطوال صحيحة . ولم نكن نبيع الفضلات بنصف الثمن . لم نفعل ذلك قط .

وكانت هذه خطيئتنا . لم يكن لدينا سوى أجود الأصناف . كان يكفينا من الحياة أضيق الأركان . فالجودة لا تشغل فى أرضنا هذه سوى حيز صغير . والآن ، بذات المقياس قس لنا . حقا ، لم نوسع تجارتنا مع الأيام ، يا سيدى . كنا تجارا سيئين ! »

أمنــا جميعا :

وفى أكثر من موضع تبين قدره الدكتور عبد الغفار مكاوى على رسم الشخصيات ، وعلى الأخص التقاط ملامحها المصرية . وكأنه مثال عريق ، شخوصه قدت من طين الأرض . وهو يصوب نظرته إلى الشخصية ، ويثبتها عليها بحنان شديد ، فتنضح كلماته عنها بالدفء وقد خلت نظرته حقا رغم موضوعيتها ، من كل ضغينه وقسوة ، ويبين على ذلك بالأخص عندما يصور لنا فى قصته « عاوز حاجة ؟ » هذه المرأة الظريفة المسكينة ، الملفوفة فى السواد من رأسها إلى قدميها ، كأنما خرجت من مستنقع الحزن الأبدى . ذات الوجه الصغير الشاحب ، والعينين اللتين يطالعنا منهما أسى جارف ، ولكنه مستسلم وديع » . .

نموذج انسانى ، انتقى من القرية ، ويرقى إلى أن يصبح رمزا لطبيعة مصر وعراقتها . وتتجسم الشخصية أمامنا بابعادها كلها الفردية والقومية والرمزية ، فتراها أمامك « كما ترى شجرة أو نهرا أو سحابة ولا يخطر ببال أحد ان يسأل ماذا تريد الشجرة أو النهر أو السحابة ؟ » ومن ثم أيضا

لا يتسأءل عن هذه الشخصية ، من أين وجدت أمامه . لماذا ؟ لأنها كانت موجودة دوما . مثلما وجدت مصر على مر العصور والأجيال . ويرسم المؤلف من حول شخصيته الجو الاجتماعى الذى يجعلها تدخل ضميرك ووجدانك دون أن تلقى تمردا أو تصادف عدم التصديق . أنها ليست شخصية محتلة ، بل هى مؤكدة ، فى وجودها لا بذاتها ولذاتها فحسب ، بل لمصريتها وانسانيتها . وفى هذا يقترب عبد الغفار مكاوى بفنه القصصى من فن الدكتور حسين فوزى ويقينه بأصالة الشخصية المصرية ، فنجد لهذه المرأة العجوز فى قصته « عايزة حاجة » قرينات وشقيقات لدى السندباد العصرى . والحق أن كلا من حسين فوزى وعبد الغفار مكاوى من معدن مصرى ندر وجوده يوما بعد يوم . وهذا ما يجعل لقصص عبد الغفار مكاوى ذات الصوت الخافت ، البعيد عن الجعجعة الجوفاء ، مذاقا خاصا جداً . تمثل أمامنا شخصياته كصوت حنون فيه بحة كشهقة طفل يبكى ، يخرج كالنفس الذى يخرج من الفم .

شخصية مستخرجة من طفولة المؤلف عندما كان صبيا يحيا فى قريته قبل أن يشب عن الطوق ويبلغ من العلم أعلى درجاته ، ولكنها لا تلبث أن تداعب وجداناتنا بما هو أبعد من مجرد كينونتها هذه . ونظل نسأل من هذه الشخصية الودود التى تسأل كل من تقابله ما إذا كانت تستطيع أن تؤدى له خدمة بينما هى ما نفعت نفسها يوما . ويجيب كل منا على هذا التساؤل من واقع خبرته الخاصة ، دون أن تستنفد هذه الشخصية سحرها وجاذبيتها . ربما للرغبة التى تجعلنا نشتاق على الدوام لانسان يسألنا عن حاجتنا ، والأمل الغامض فى أنه ربما ساعدنا على قضائها . أو ربما لا حساس خفى بأن كل انسان لابد أن « يعوز حاجة » .

شخصية مستحرجة من طفولة المؤلف أو صباه ؟ أجل ولكن ليس هذا فحسب ، بل ومن أعماق الضمير الإنسانى . هذه المرأة العجوز الودود التى لا تملك لنفسها شيئا وتريد الاطمئنان أبداً على الناس جميعا ، وتعتقد أنها على وصال بأولئك الذين يملأون السماء والأرض ، ولا يتصل بهم البشر العاديون بل يخشون أمرهم ، فيعتقد الناس أن بقواها العقلية خللا ، ويدعون لها بالشفاء ، يدعون لهذه التى يظنون أنها فى النهاية شحاذة عجوز فيدسون فى يدها بالحسنة المستورة فترفض قبولها ، وتتأبى مدعيه أن ما لديها يفيض عن حاجتها .

هذه المرأة العجوز الهادئة الثابتة التى لا يزلزلها شىء ، وفى عينها نفس الحزن الوديع المستسلم تقف بين الواقع واللا واقع ، بين العقل والجنون ، بين الماضى والحاضر . من أين ، جاءت واين ذهبت ؟ أن أحداً ـ على حد قول المؤلف فى ختام قصته ـ لا يدرى . وهل يدرى أحد حقا من أين يأتى الانسان ، وإلى أين يذهب ؟! .

ما أجمل المرأة العجوز فى قصة عبد الغفار مكاوى وهى تنحنى على الميت ، وتلقى برأسها الصغير على صدره ، وتمضى تنشج نشيجا مفجوعا ! كم هو مؤثر هذا المشهد . « أم » تبكى ابنها ـ وتشيعه بدموعها إلى عالم اللا رجعة . تتشبث به ، ويعلو جسدها ويهبط ، انها « الانسانية » أمنا جميعاً ، لا تقوى على انتزاعنا من براثن الموت فتبكينا وبحنان تسأل كل منا « عاوز حاجه ؟ » ما أرق وأعمق تحليل المؤلف لهذا المشهد . أنه يفسر انكباب العجوز على الميت ونشيجها المفجوع بأنه قد تركز فى وجدانها أن الفتى الذى يموت الآن هو ابنها الذى كان قد مات فعلا منذ سنوات . وراحت تسأله ذات السؤال الذى سألته من قبل لابنها الذى مات ولعشرات من ابنائها الذين خطفهم الموت ، ولئن كان المشهد ـ من فرط انسانيته وعمقه ومهابته يتأبى على كل تفسير ، ويستغنى عن كل تبرير ، ولئن بقى ما أدلى به المؤلف تفسيرا ، الا أن المشهد يتجاوز التفسير الفردى ليضحى ذا قيمة رمزية ، يستمد قوة اقناعه من ذاته كما هو حال كل عمل معجز من أعمال الفن ، .

القصة التخمينية :

وفى قصة « تذكر يا مولاى » نلتقى بما يمكن أن نسميه « بالقصة التخمينية » وتقوم القصة كلها على بحث حول عبارة مشهورة مشئومة تقول « تذكر يا مولاى انك ستموت فى يوم من الأيام » من قائلها ؟ ولمن قالها ؟ وفى أى موضع وفى أى مناسبة قالها ؟ وما الداعى لقولها ، والدافع لها ؟ بل وماذا كانت ردود الفعل المترتبة عليها ، والأثر الذى خلقته فى نفس من قيلت له والقيت عليه ، وماذا كان جزاء قائلها . أكان ثوابا أم عقابا صارما ؟ تمضى القصة كلها على أوتار افتراضية « ربما » « لعل » « أم ترى .. » « ولكن .. » « ليكن كل هذا صحيحا أو لايكون » « أو يكون وهذا فرضنا الأخير » ثم يعود فيقول بعد ذلك « أو ربما ـ وهذا هو الفرض الابعد والأخير » و « نحن لا نعلم

شيئا كما قلت ، كما لا نعلم على وجه التحديد ما إذا .. » « كما أننا لا نسأل .. لعله تذكر » « نحن لا ندرى اليوم شيئا كما قلت ، بل لا ندرى شيئا عن تلك العبارة المشهورة .. » « لانعلم شيئا ولا يهمنا أن نعلم .. المهم أنها الآن موجودة » . وهكذا تمضى هذه « القصة الظنينة » لتنبش فيما وراء عبارة استتب لها المقام على السنتنا اليوم . ويثبت بذلك المؤلف الفيلسوف هذا النوع من القصة فى أدبنا القصصى المعاصر . فتبدو دون أن تفقد مقوماتها الفنية كما لو كانت بحثا أو ربما بعبارة أدق تنبيها إلى القارىء الا يأخذ كل قول يقال على أنه مجرد كلمات مرصوصة ، فللعبارات قصصها أيضا ، ويكفى عدم الوقوف أمام الواجهات الكلامية ، وحتى لو لم نعرف فى النهاية ، فان رحلة المعرفة هذه فيها من المتعة والطرافة ما يحقق مقومات قصة شيقة . وهكذا تؤدى القصة عند عبد الغفار مكاوى ما تؤديه الفلسفة الوضعية من تقصيات عن مفاهيم اللغة ، باعتبار أن اللغة هى الوعاء الذى يفرغ فيه الانسان معرفته . فالبحث وراء اللغة ، هو بحث فى المعرفة . وقد أدت قصة عبد الغفار مكاوى « تذكر يا مولاى » هذا الدور أداء فنيا جيداً .

المحـــاورات :

ولدى الدكتور عبد الغفار مكاوى قدرة على ادارة حوار رائع ، عن عوالم تفيض سحراً وتفوح بخوراً ، وتشع كالزبرجد بالنور يتغشاها ظلام ليس كظلام الليل .

ويعتمد عبد الغفار مكاوى فى قصصه كثيراً على المحاورات ، كما فى قصته « يمشى على الماء » حيث نستمتع بمحاورة أثيرية بين صبية وشبح نورانى ، وفى قصة « عندما تلقاه ذات يوم » حيث يتألق الحوار بين ولى الله على فرسة وبين موظف الارشيف الواقف على ساقين خرعتين . الأول رشف من « عين الحياة » واغتسل من ادرانها ، والثانى يلح فى مياه البرك والبلاعات والمواسير ، ولا يعرف أن يقول سوى « حاضر » معلهش وغدا أن شاء الله « وتصاغ المحاورات فى لغة ترقى بالنثر إلى مستوى الشعر ، أن لم تكن تتجاوزه أيضا . ويقدم عبد الغفار مكاوى لغة صوفية مبهمة وايمائيه فى قصته « عندما تلقاه ذات يوم » حيث ترتسم من خلال محاورة ولى الله والموظف

الصغير رؤيا شبه لاهوتية نابعة عن اساطير الشرق الساحرة ، وتتضح بالتوق إلى التطهر من ادران الحياة ، والحسرة على عدم القدرة على ذلك ، والتطلع إلى القمم الشامخة ، والينابيع المتفجرة فى الضحى بماء الحياة الابدية . وليس ذلك كله بغريب على الدكتور عبد الغفار مكاوى الذى ترجم عام ١٩٦٦ للحكيم الصينى لاو - تسى « الطريق والفضيلة » .

الحيوان ، اللغة والرمز :

وإذا وصلنا إلى القصة المحورية فى مجموعة « الحصان الأخضر يموت على شوارع الأسفلت » وهى تلك التى استعارت المجموعة عنوانها نقف متأملين منتشيين بثراء العمل ونتأمل « الحصان الرمز » وقد لا يغنينا كثيراً كل ذلك الحديث الملىء بالمعلومات عن أصل الحصان ، وكيفية استئناسه واستجلابه إلى مصر القديمة أيام الهكسوس أو غيرهم ، بل الذى يعنينا على الأخص أنه « أخضر » وانه يموت على « الاسفلت » فنحن أزاء « رمز » رمز لحياة تموت ، ويخنقها الأسفلت . اذن ، ماذا يعنى ذلك الحصان الأخضر الذى يموت على شوارع الأسفلت ؟ فليصب فيه كل من القراء تصوره الخاص ، فهذا ما يتطلع اليه « الرمز » ولكنى اتصور أن الذى يموت فى هذه القصة هو « الأرض الخضراء » التى زحف الاسمنت والأسفلت على حقولها لتصبح ديناصوراً أسفلتيا اسمنتيا يلتهم الشجر والنبات وكل زرع مورق ، ليموت بدوره أن آجلا أو عاجلاً مسخا دميما . ويحرر التاريخ للقتلة محضراً أسود ، أو ربما كان الذى يموت هو كل ثمر وخصب وعطاء ، ممثل الشعر ، الفن ، والغناء أو ربما كان الذى يموت هو انسانية انسان القرن العشرين .

ولعبد الغفار مكاوى شغف بالحيوان . يستخدمه فى قصصه ولكن فى أغلب الاحيان على أنه رمز لما يريد أن يقوله أو يشبه به حال من أحوال البشر وهو فى ذلك يستفيد من تراث عربى ضخم فى قصص الحيوان ، لكنه يضيف اليه أيضا ألوانا وأشكالا ومفاهيم جديدة . وبعد « الحصان » و « الكلب » يستهوينا الوقوف أمام « الذئب » فى قصته « الذئب الذى أراد أن يدخل فى جملة مفيدة » وهى قصة طريفة تقوم على حوار بين ذئب هزيل مسكين ومدرس نحو مات حديثا ودفن فى جبانة القرية التى كان يعلم فيها . فيذهب اليه الذئب فى مساء اليوم الذى دفن فيه . ويخمش بمخالبه القبر الذى أودع فيه . فاذا

ما أطل المدرس اليه من القبر ملفوفا بأكفانه يدور بينهما حوار حول احوال الذئاب وأحوال البشر ، فالشبه ليس بعيداً بين الأثنين ما دام « الانسان للانسان ذئب » وتغلب على القصاص الفيلسوف الأمانة فيصارح قارئه بأن فكرة القصة مقتبسة من قصيدة « الذئب » لشاعر ألمانى .

وعندما يتصاعد صوت الحصان الأخضر عميقا راجيا من الناس أن تسمعه قبل أن يموت ، نتنبه إلى لغة الحوار والحديث فى قصص عبد الغفار مكاوى . أن الحصان فى حديثه يتكلم بلغة عربية فصحى .. أما الحوار فى بقية القصة ـ وفى قصص عبد الغفار مكاوى بصفة عامة ـ فهو بلغة تناسب مقتضى الحال ومستوى الشخصية المتحدثة ، وهى فى الأغلب اللغة العامية ، لغة التخاطب اليومى ، ولكن بفضل رصانة الدكتور مكاوى ترقى العامية إلى مستوى الفصحى ، وتكاد أن تكون منها ، فقد طهَّرت اللغة العامية من كثير من شوائبها ، وقد نجح عبد الغفار مكاوى بذلك أن يبدع لغة خاصة به تحتفظ بكل ما فى العامية من دفء الالتصاق بالأرض وتكتسب ما فى الفصحى من وقار وقابلية للانفتاح على كل قارىء عربى ، وعدم الانغلاق فى أطر محلية ضيقة . وكان طبيعيا اذن وقد خرج حديث الحصان الأخضر من حنجرة شخصية خرافية رمزية أن تذكرنا بقصص الحيوان فى كليلة ودمنة أن تكون بلغة فصحى ، فهذه اللغة هى لغة التاريخ الممتد عبر العصور العربية ، أما العامية فهى بصفة عامة نسبية يلحقها التغيير السريع حسب ظروف البيئات والأزمان .

وينبهنا الحصان الأخضر إلى رمزية عبد الغفار مكاوى التى قد تكون مستترة فى قصص أخرى . ولكنها تسفر عن وجهها صريحة مباشرة فى بعض القصص . وأن كانت « الرمزية » تظل قيمة ممتدة فى أدب عبد الغفار مكاوى القصصى كله .. ويجدر الالتفات إلى دراستها وزيادة التمعن بها .

* * *

إحسان كمال وأحلام العمر
مقومات الأدب النسائى

أن الآدب النسائى هو الآدب الذى تبدو فيه المرأة كاتبة وموضوعا ، فلا شك أن الزاوية التى تنظر منها المرأة للحياة تختلف عن الزاوية التى ينظر منها الرجل .

يبدو ذلك واضحا فى قصص مجموعة « أحلام العمر كله » للأستاذة إحسان كمال ، ففى قصة « الحياة تسير دائما » نجد فتاة بلغت سن المراهقة وبدأت تتفتح على زملائها الشبان ، فتنعقد بينها وبين احد هؤلاء الزملاء فى الجامعة علاقة حب .. وتريد أن تتزوج هذا الشاب رغم وجود فوارق فى الدين بينهما ، الأب يتدخل .. وبنظرته إلى الوجود .. وبتصوره الرجولى يريد أن يأمر فيطاع .. ولا تعارضه ابنته وأن تكون آوامره صارمة حاسمة ، يقرر أنها يجب أن تقطع هذه العلاقة فوراً غير مقرر لما قد يحدثه تنفيذ أوامره من صدمة بالنسبة للبنت . تتدخل الأم وتحتوى ابنتها بين احضانها وتبدأ فى أن تبين لها كيف أنها أيضا كانت لها علاقات وكانت لها أمنيات من ناحية من كانت تحب ومن كانت تريد أن تتزوج ، وانها مرت بنفس الوضع الذى تمر به ابنتها ، ورويدا رويدا .. بحنان الأم وبفهمها لابنتها فهما أكثر عمقا من فهم الأب لابنته استطاعت فى النهاية أن تدخل الهدوء والسكينة إلى قلب ابنتها وأن تهيئها للاقتناع بأن هذه العلاقة لا يمكن أن تستمر .. وان عليها من ذاتها أن تتراجع عنها ، وألا يكون تراجعها مجرد تنفيذ أعمى لأوامر الأب . ومن العلاقة التى وجدت هنا بين الأم والأبنة يمكن أن يفهم الدور الذى تقوم به المرأة فى الوجود الانسانى .. وفى اطار الأسرة على الأخص .. فهى التى تخلق رجال وأمهات المستقبل .

هناك قصة أخرى من هذا القبيل أيضا فى « سجن أملكه » وهى المجموعة الأولى للأستاذة إحسان كمال ، هى قصة « خالصين يا أحمد » وفى هذه القصة يدخل أحمد فى تحد شديد لأبيه لأنه يتصور أن الأب لا يريد رجلا آخر سواه فى البيت ، وهذه احساسيس المراهقة .. وهى أحساسيس تلتقطها كاتبة بأفضل ما يمكن ان يلتقطها به كاتب .. الكاتب ربما يهتم بمسائل أخرى ، لكن هنا نبدأ فى اكتشاف طبيعة قلم إحسان كمال وفنها .. فهى تتصدى للمسائل النسائية .. بمعنى انها تتصدى لدور المرأة فى العلاقات الانسانية اليومية ، وعلى الأخص من خلال الأسرة .. فنجد فى قصة « خالصين يا أحمد » كيف تستطيع الام أن تلطف رويدا رويدا من الصدام الذى نشأ بين الأب والابن ، وتنتهى الحياة الأسرية بالوفاق بين الأعضاء الثلاثة فى اسرة بفضل الأم .

المرأة اذن نجدها فى قصص إحسان كمال بوضوح ، بحيث يمكننا أن نقول أن أدب إحسان كمال أدب نسائى ، وبالبحث عن المرأة فى مجموعة « أحلام العمر كله » نجد أن محور القصص دائما امرأة ، المرأة الزوجة .. المرأة الام .. المرأة الخطيبة .. المرأة المكافحة فى الحياة إلى جانب زوجها . ونجد قصة من قصص المجموعة لها أهمية خاصة فى هذا المقام .. وهى قصة « صرخة فى الطابور » والطابور المقصود هو طابور الجمعية الاستهلاكية ، تقف فى هذا الطابور امرأة تحس بالمعاناة التى يحسها كل من يقف فى طوابير الجمعيات ، وتقسم المرأة بينها وبين نفسها أن هذه آخر مرة تقف فيها فى هذه الطوابير ، كى تصل بعد ساعة أو ساعتين إلى الخزينة لتدفع المبلغ وتتسلم الفرخة ، فتيسر بذلك لأسرتها وجبه طيبة بسعر رخيص ، إذ لم يعد ايراد الزوج كافيا لمواجهة متطلبات الحياة ، ويعمل الزوج صرافا فى احدى الشركات ، من وقت لآخر كانت الزوجة تستحثه أن يفعل شيئا للارتفاع بدخلهم لأن مصروفاتهم أصبحت كثيرة واعباء الحياة أضحت كبيرة ، وتضرب له الأمثلة بأزواج صديقات وجارات لها فيرد الزوج بكل هدوء أن هؤلاء الرجال يلجأون إلى أساليب لا يستطيع هو أن يلجأ اليها . تصل الزوجة إلى الشباك وتحصل على الدجاجة .. وإذ تهم بالعودة إلى المنزل تسمع صرخة حادة من آخر الطابور ، ويتبين لها أن هناك امرأة تتمسك برغبة شديدة فى أن تحصل على فرخة بينما الطابور قد انتهى كما انتهت كمية الدجاج من الجمعية ، وازاء

الحاحها الشديد يحاول موظفو الجمعية القاءها خارجا كي يتخلصوا منها ، تقترب منها الزوجة وتستوضحها الأمر فتقول الأخيرة من بين دموعها أنه يجب أن تحصل على فرخة لأن زوجها فى السجن وسيخرج اليوم ، « وكنت اريد أن استقبله بوليمة أكفر بها عن خطئى .. حيث لا أعفى نفسى من مشاركته مسئولية الاختلاس .. كنت دائما أشكو له ضائقتنا وأطلب منه أن يتصرف .. حتى مد يده إلى عهدته .. وانتهى به الأمر إلى السجن » ، تعطى الزوجة الفرخة إلى المرأة المسكينة . وفى منزلها تقرر أن تستقبل زوجها ببشاشة وتبدأ فى رعايته بطريقة أكثر حنانا وفهما ، لأنها تبينت أنها إذا يسرت على الزوج الحياة .. على الأقل من الناحية العاطفية والمعنوية فان حياته وحياة الأسرة كلها ستصير أفضل مما لو أصرت على فكرة الحصول على موارد اضافية .

إذن هنا الزوجة تستطيع أن تصنع من الزوج رجلا هادئا آمنا على مستقبله .. وتستطيع أيضا أن تجعل منه مجرما يقع فى غياهب السجون ، هنا المرأة بطلة القصة لها دور هام ، وهذه القصة اجادت فيها إحسان كمال لأنها استطاعت أن تبين لنا ما يمكن أن تفعله المرأة من أجل سعادة الأسرة وما يمكن أن يكون دورها فى الحياة الاجتماعية .

امرأة أخرى من بطلات إحسان كمال هى الأم فى قصة « عقد ايجار على يد مأذون » . إنها أم اضطرت أن تعمل بالخدمة فى المنازل كى تنفق على ابنتها ، يتقدم للابنة شاب من البلاد العربية من مستوى أعلى بكثير من مستوى الأسرة بحيث يشتبه فى أنه لا يريد أن يتزوج بمعنى الزواج الصحيح ، ويقوم صراع حوارى بين الأم الشغالة وبين سيدتها حول ما إذا كان هذا الزواج جاداً أم غير جاد ، وفى آخر القصة نجد الأم ترقد بجوار ابنتها ، وهى لم تنم تلك الليلة أكثر من لحظات خاطفة ، صرخت البنت فى نومها وهى تمد ذراعيها كأنها تحلم أنها تغرق فى بحر .. ولم تسترح الا عندما لمست يدها ذراع أمها الراقدة إلى جانبها فأمسكت بها .. وهنا احست بالطمأنينة وعادت إلى نومها المستريح . هذه اللفته الصغيرة ، لفته من مجرد وجود الأم إلى جوار الأبنة الراقدة يعطيها الاحساس بالأمان . تبين معنى الأم فى الحياة الانسانية ، الأبنة تحلم بأنها تغرق .. وهى فعلا فى الحياة تغرق .. لأنها لو سارت فى إجراءات هذا الزواج لكانت نهايتها الغرق فى بحر الحياة .. لكنها لا تحس بالراحة وبالأمان الا عندما تلمس يدها ذراع أمها الراقدة إلى

جوارها ، ومثل هذه الجزئية الوضاءة هى من اللفتات التى تعد من مكونات الحس النسائى الذى تقوم عليه دعائم الحس النسائى الحقيقى صحيح أن هناك ادباء كثيرين تصدوا لحياة المرأة وكتبوا فيها أجمل مما كتبته أديبات كثيرات ، ومن هؤلاء إحسان عبد القدوس مثلا .. فله كثير من القصص عن حياة المرأة ، ومن أجمل شخصيات الأدب العالمى أنا كارنينا التى كتبها تولستوى ، ومدام بوفارى التي كتبها فلوبير .. وأيضا كتب تنسى وليامز عن نساء كثيرات ، نحن لا نقول أن أعماق المرأة لا يمكن أن يصل اليها رجل ولكننا نقول أن امكانية المرأة فى الوصول إلى أعماق المرأة .. إلى الجوهر النسائى متاح لها بأكثر مما يتاح لأديب رجل ، كما أن كثيرين من الرجال عندما يكتبون عن النساء يطفو على سطح كتاباتهم ـ بالرغم من أن القصة كلها تدور حول إمرأة ـ يطفو على السطح فى النهاية هو الرجل ، أى أن الأحاسيس والرؤية إلى الأمور كلها مفاهيم . رجل .

فإذا تعمقنا أدب إحسان كمال وجدنا مقومات ما يمكن أن نسميه بالأدب النسائى متوفرة فى قصصها بكثيرة ، رغم أن احسان كمال لا تجارى الكثيرات من زميلاتها الكاتبات اللاتى يقصرن كتاباتهن على مشاكل المرأة فقط .. ومجموعة أحلام العمر كله مثلا نجد إحسان كمال تهتم بمشاكل المجتمع ككل ، فتكتب عن مأساة المدرس المطحون فى قصة « أحلام العمر كله » ومشاكل الروتين الحكومى المعقد فى قصة « استيفا » والتكالب على المادة لدرجة بيع الذمم فى قصة « ليلة عليها النور » وعجائب النفاق بين المرءوسين والرؤساء فى أوساط الموظفين فى قصة « الانسان والآلة » وأحلام طفل صغير أن يسعده الحظ يوما فيلعب بلعب جاره الطفل الغنى فى قصة « كان أجمل يوم » ومأساة بعض الأسر المصرية الفقيرة عندما تضطر لبيع بناتها لبعض الوافدين باسم الزواج فى قصة « عقد ايجار على يد مؤذون » والصراع بين شقيقين فشل أكبرهما فى الدراسة والحياة وتفوق الأصغر فتولدت الكراهية فى قصة « وغيرت الأجراس رنينها » وهموم خادم شاب عندما تتعارض أوامر مخدومه مع مشاعره الوطنية فى قصة « عدت ولم أعد » وغيرها وغيرها من المواضيع المختلفة المتعددة ، أقول رغم أن إحسان كمال تتحرك فى عالم فسيح متنوع الشخصيات متباين المواقف والمشاكل فى النهاية الا أننا نجد أن بطلات

إحسان كمال تشغل أغلب قصصها ، كما أنها تركز دائما على دور المرأة حتى ولو كان دورا ثانويا فى القصة .

وبطلات إحسان كمال يعشن المرحلة الحالية من حياتنا المعاصرة فى مصر ، فنجد مثلا زوجة تكتب لزوجها الضابط الذى يشترك فى الحرب على الجبهة عن فخرها به وانتظارها عودته بعد النصر ، ونجد أيضا امرأة مصرية بعد النكسة ترحل إلى الخارج لأنها لم تعد تؤمن بامكان الحياة فى مصر فى ظل تلك الظروف القائمة .. فاذا جاءت حرب أكتوبر عادت هذه المرأة إلى مصر سعيدة ومتحمسة لبلدها ، هذه القصص لاحسان كمال تمس مواضيع وطنية أو مواضيع قومية تختلف عن الموضوع الذى اعتقد أن إحسان كمال نجحت فيه نجاحا باهرا كما تجلى فى قصة « سجن أملكه » وهى فى الواقع من أجمل ما يمكن أن يكتب عن حياة المرأة ، على الأخص المرأة المصرية المحاطة بسجن من التقاليد لا تستطيع أن تتنصل منه ، وينتهى بها الأمر أن تخلص من سجن رجل لتقع فى سجن رجل آخر نتيجة للتقاليد التى تعيش فيها بطلة هذه القصة .. حيث تحيا فى صعيد مصر .

« ليس أدبا نسائيا فحسب »

لكن هل معنى هذا أن إحسان كمال لا تستطيع أن تكتب الا عن المرأة ؟ كلا .. على العكس ، فان إحسان كمال لها قصص كثيرة جميلة لا تتعلق بالمرأة ، فى مجموعاتها القصصية الثلاث « سجن أملكه » (١٩٦٥) و « أحلام العمر كله » (١٩٧٦) « وسطر مغلوط » (١٩٧١) وهذه المجموعة اشتركت فيها مع زميلتين قصاصتين آخريين ، ومن القصص التى لم تكتبها إحسان كمال عن المرأة فحسب قصة « وغيرت الأجراس رنينها » وقصة « إستيفا » وتتكلم عن الروتين العفن فى دواوين الحكومة ، وكيف أنه يعقد حياة الناس ، وتحكى لنا المؤلفة عن موظف كان دائما يؤشر بطلبات استيفاء عديدة على أوراق الناس حتى طرأ موضوع خاص به وهنا ووجه بنفس تأشيرة الاستيفاء على طلبه هو ، وقصة « هى الدنيا » وتحوى فلسفة عن الحياة ، وقصة « أحلام العمر كله » التى غاصت فيها الكاتبة فى أعماق النفس البشرية وأعطتنا عالما شفافا رغم شدة واقعيته مما يذكرنا بالكاتب الروسى أنطون تشيكوف ، على الأخص فى قصتيه « موت موظف » و « المفتش » وهناك أيضا

قصة « الانسان والآلة » وهى قصة صادقة وان كانت تبدو فى بدايتها رومانسية لأنها تتحدث عن علاقة بين رجل وآلة .. مهندس بترول يعمل فى الصحراء تتوطد بينه وبين آلة « الحفار » علاقة ود استطاع من خلالها أن يعرف كل تفاصيلها ودقائق عملها ، فإذا سافر الأمريكان الذين أحضروا هذه الآلة من بلدهم وظلوا وحدهم يعملون عليها توقفت إذ لم يوجد مهندس مصرى يستطيع تشغيلها .. إلى أن تقدم بطلنا وتولى أمرها ، وتجرى القصة على أساس تقابلات بين علاقة الرجل بالآلة وبين علاقته بخطيبته ، فاذا العلاقة الأخيرة يشوبها الكثير من الزيف والأكاذيب بينما الآلة لا تكذب عليه أبدا .. وعندما تبين أجهزتها أنها تحفر على عمق خمسين مترا فهى تعمل فعلا على عمق خمسين مترا ، بينما تقول له خطيبته انها كانت عند طبيب الأسنان ثم يتبين ان الطبيب مسافر بالخارج ، وأيضا تقول له أنها عائدة من عند الكوافير ثم يتذكر ان اليوم هو الأثنين .. يوم عطلة الكوافيرات ، فخطيبته التى يريد أن يربط حياته بها تكذب عليه بينما الآلة لا تكذب ابدا . هذا الجزء من القصة رومانسى بعض الشىء حيث تتحدث الكاتبة عن علاقة المهندس بالآلة على أنها علاقة حب .. وكأن الآلة امرأة .. بل وأكثر من ذلك الآلة امرأة أفضل من المرأة التى هى خطيبته ، لكن عندما تتطور القصة نجدها تصل إلى مستوى انسانى أكبر من المستوى الرومانسى الذى بدأت به ، لأنها تمضى فى بيان العلاقة بين المهندس والآلة التى تفرغ لها تماما بعد أن ترك خطيبته ، وكان كلما اعطى هذه الآلة كلما أعطته أيضا انتاجا واهتماما ، وفى أحد الأيام فسدت الآلة .. تلف التوربين الخاص بها وأصبح من المتعذر اصلاحه لعدم وجود كتالوج له ، لكن المهندس يحطم تعليمات مديره ويفك التوربين قطعة قطعة حتى يتمكن فى النهاية من اصلاح العطل ، بدأ الحفار يعمل من جديد ، وجاء الوزير من العاصمة ليشهد هذا النصر الكبير .. فتقيم له الشركة حفلا كبيرا ، ويبدأ المتحدثون فى الحفل يوجهون المديح واثناء للوزير الذى بفضل أهتمامه وتوجيهاته اقدم مدير الشركة على مخاطرة كبرى فقام بنفسه باصلاح التوربين ، هذا بينما كان المدير فى الواقع قد أمر بتحويل المهندس إلى مجلس تحقيق .. لمخالفته أوامره الصريحة بعدم فك التوربين خشية خسارته كلية ، وعندما بحثوا عن المهندس بطل القصة فى ختام الحفل ليصافح الوزير لم يجدوه فيقول أحد زملائه : لابد ستجدونه بجوار الحفار .

هنا تبين صفة جديدة من صفات أدب إحسان كمال وان كانت صفة متأصلة فيه .. ففى تفاصيلها كثير من خفة الدم والسخرية والمرح ، أى أن قصص إحسان كمال فيها ما يمكن أن يسمى بالأدب الفكاهى .. الرفيع .. فالفكاهة عندها تنبع من المواقف المرحة وتبيان مفارقات الحياة ، دون مرارة أو قسوة أو ادانة ، إذ أن قصصها تكشف عن تعاطفها مع نماذجها الانسانية ونجد هذه الروح المرحة على الأخص فى قصة « عاد الصفاء » وتحكى عن زوجين يلتقيان فى قطار بزوجين آخرين .. الجميع ذاهبون إلى الاسكندرية كان من بين أمتعة احدى الزوجين صندوق يحوى ضمن ما به زجاجة زيت ، كما اعتادت الأسر المصرية أن تفعل عندما تأخذ تموينها إلى المصيف ، ويميل الصندوق فينسكب الزيت حتى يغطى أرضية القطار .. يتأفف الزوجان الآخران .. خاصة وهما على مستوى ملحوظ من الأناقة ، وبعد التوتر الشديد تتوطد العلاقات بين الأسرتين بسبب الأطفال .. رسل الحب بين الناس ، إذا نظرنا إلى تفاصيل هذه القصة كما كتبتها إحسان كمال نجد أن الزوجتين قد رسمتا كاريكاتورية بارعة .. حيث تنظر كل من الراكبتين إلى الأخرى وهى تتساءل فى اعماقها متهكمة .. كيف اختارها زوجها وكيف يستطيع الحياة معها .. ؟ وهذه أحاسيس من أعماق نسائية لأن المرأة عندما تلتقى بامرأة أخرى تنظر اليها نظرة فاحصة تستطيع من خلالها أن تكتشف أكثر مما يستطيع الرجل . وتحتوى هذه القصة على الكثير من الروح الكوميدية المرحة ، التى هى من صفات إحسان كمال منذ أن كتبت قصص مجموعتها الأولى « سجن املكه » ، وفى هذه المجموعة على الأخص قصة « حدث فى عزبة الورد » تغص بالدعابة حتى أن من يقرأها يجد أن الابتسامة لا تكاد تفارق شفتيه وهو يتابع أحداثها ، وليس مهما ما تحويه القصة لكن انتقاء التفاصيل المدروسة والمنظور اليها من زاوية فكاهية تضفى على القصة رونقا طيبا .

إن إحسان كمال كاتبة جادة لديها ما تقوله حقاً ، قادرة على العطاء خاصة إذا كتبت ما تحسه ، وهى تحس أحساسا بالغا بعالم الطفل ـ وهو امتداد لعالم المرأة ـ ففى مجموعة « أحلام العمر كله » قصة يجدر الوقوف عندها هى « كان أجمل يوم » وتحكى عن ابن بواب يذهب ليلعب عند طفل غنى من سكان العمارة يملك لعبا عديدة ، وكان ابن البواب مشوقا دائما لدخول شقة الطفل الغنى واللعب بلعبه ، فلما أتيحت له الفرصة ودخل .. صادفته بل

وصدمته الشغالة .. التى هى من نفس مستواه ، وقفت له بالمرصاد وحولت لحظاته فى الشقة المرموقة إلى جحيم حتى نجحت إقصائه عن جنته المرموقة فنزل من الشقة منكسرا كسيف البال . وتعتبر هذه القصة من أجمل ما كتب عن عالم الطفل فى قصصنا الحديث .

أسلوب متميز

أما من ناحية الأسلوب فاننا نجد أن أسلوب إحسان كمال يحوى بعض التعبيرات العامية التى تختلط بالفصحى ، لكننا عندما نقرأ هذه التعبيرات نجدها مريحة للأذن حيث تبدو أقرب لأن تكون فصحى مبسطة .. ولا نحس بأى نفور لغوى نحوها ، كما أن لغة إحسان كمال تتصف بالوضوح ، وهى تحب الجدلية كثيرا .. ففى قصة « سطر مخلوط » نجد سؤالا دائما .. لماذا وكيف ، ونلتقى بالجدلية غند إحسان كمال دائما فى أى موقف .. خاصة إذا كان موقفا يتعلق بقضية المرأة ، وهناك الكثير من قصصها يتصدى لقضية المرأة الاجتماعية فعندما تلتقى الكاتبة بهذه القضية نجد أنها لا تترك الموقف يمر بسهولة وإنما تتوقف وتناقش المسألة بطريقة جدلية وتعرض الأسباب وترد عليها ولكن دون أن نحس بصفة عامة أن بناء القصة قد أنهار بسبب هذه الجدلية .

كما نرى أن كثيرا من جزئيات إحسان كمال تنطق بقدرتها الفائقة على التحليل النفسى .. خاصة إذا ارتبط هذا التحليل بالنزعة الفكاهية والكاريكاتورية التى تميزت بها . أما تشبيهات إحسان كمال ففيها أيضا الروح الأنثوية .. فمثلا عندما تصف البحر تقول : « أن البحر رائع بأمواجه تتابع خلف بعضها البعض كأنها كرانيش من الدانتيل الأبيض تحلى صدر قميص نوم من الشيفون الأزرق » وأيضا عندما تتكلم إحسان كمال عن الآلة تقول « كان أمامه العديد من الآلات لكن ماكينة أخرى لم تجذب اهتمامه مثلها .. وأسعد ذلك الآلة فأسلمته جميع مفاتيح أسرارها التى بخلت بها على باقى الزملاء .. ويبدو أنها كانت هى الأخرى تقدس التوحيد فى الحب » ومثال آخر من هذه التشبيهات نجده فى قصة « عقد ايجار على يد مأذون » فتقول الكاتبة : « الدنيا كلها لا تساوى نومها وسط ولديها .. إذا تمددت على جنبها الايمن سمعت دقات قلب عبده .. وإذا تقلبت إلى اليسار شمت أنفاس رجاء » أى قلم

سوى قلم امرأة .. وأم بالذات يستطيع أن يصل إلى هذا التعبير ؟ ، وفى قصة « ليلة عليها النور » تقول الكاتبة فى وصف المعزيات بأحد المآتم « عشرات من السيدات يجلسن فى صفين طويلين أسودين ، كأنهما ضفيرتا شعر حالك السواد .. وهذه الأوصاف فى مجموعها عندما تصدر من أديبة يجعل الأمر أكثر عذوبة وأكثر منطقية مما لو كان الوصاف رجلا .

ويلفت النظر تصور إحسان كمال لسعادة المرأة .. أهو أن يكون أمامها طبق من اللحم وأن تكون يداها ورقبتها مزينة بالذهب واللآلىء ؟ » هذه عبارات وردت فى قصة « عقد إيجار على يد مأذون » كان هذا ما تتمناه الأم لابنتها على لسان المؤلفة « كانت تتمنى أن تصبح « هانما » تضع الروج وترتدى البلوزات الحرير والكعب العالى وتركب السيارة » ، ويبرر هذا أن الأم تعمل بالخدمة فى المنازل وكل شخص يتصور مفهوم السعادة من خلال الأشياء التى حرم منها ، وهكذا نرى أن هذه الامنيات مبررة فعلا ، لكن يظل السؤال مطروقا .. ترى ما مفهوم السعادة عند المرأة فى كتابات إحسان كمال ؟

كما أن تصورها لما بعد الحياة يثير بعض التأمل فهو تصور مادى ، وفى قصة « هى الدنيا » نرى رجلا كان يتلهف على المال فى الحياة ، ثم نراه ينتقل إلى نوع من الأحلام إذ يتصور أنه مات وانتقل إلى عالم آخر ، هذا العالم تصفه إحسان كمال بمادية كبيرة ، وإن كانت الخلفية هنا فرعونية .. فالفرعون يأخذ معه للدار الآخرة رغيفه وبلحه وسريره ، وربما كان التصور للعالم الآخر عند إحسان كمال مرده إلى الخلفية الفرعونية المترسبة فى أعماقها .

وقدمت إحسان كمال ضمن قصص مجموعتها أحلام العمر كله روايتين قصيرتين أيضا أولاهما رواية « أحلام العمر كله » التى أطلقت أسمها على المجموعة وقد عرضت لنا فيها وصفا رائعا للمدرس بدأ لنا منه قدرتها على تجسيد الواقع ، وتحوى هذه الرواية الكثير من التفاصيل لكنها استطاعت اقناعنا بأنها ليست زائدة بل لازمة لبناء الرواية ، مما يؤكد أن إحسان كمال لديها النفس الطويل الذى يؤهلها لكتابة الرواية حيث وفقت كثيراً فى هذه الرواية القصيرة ، وأيضا فى الرواية الثانية بعنوان « وغيرت الأجراس رنينها » ، وأن كانت فى هذه الأخيرة قد حاولت أن تجرى مواكبة بين شخصيات من لحم ودم وبعض الأحداث القومية والسياسية التى حدثت فى

مصر ، وكانت المواكبة موفقة بصفة عامة .. لكن فى احدى الفقرات نجد أنها تحولت الى شىء من الكلام الصحفى أو البلاغى بطريقة ليست طريقة القصاصة المتمكنة التى هى إحسان كمال كما وضحت لنا فى العديد من قصصها الممتازة .

الجدية والتفاؤل

ان اختيار إحسان كمال عنوان قصة « الحب أبداً لا يموت » عنوانا لمجموعتها القصصية الرابعة اختيار منطقى .. فهو عنوان يوحى بالتفاؤل والايجابية .. وهما صفتان غالبتان على أدب إحسان كمال حيث لا تنتهى قصة من قصصها بفجيعة أو اخفاق انسانى بل تتلاقى الشخصيات على حل فى النهاية .

ولأن أحد مخاطر الفن أنه من خلال النظرة السوداوية ـ التى من حق الفنان طبعا أن يلجأ إليها ـ ينفث سموم هذه السوداوية فى القراء ، كانت قصص إحسان كمال مستحبة على صفحات الصحف والمجلات التى تتداولها الجماهير ، فهى تجعل قارئها يحس بأن مشاكل الحياة ـ إذا ما بذل فى سبيل ذلك شيئا من الجهد والنضال ـ يمكن أن يكون لها حلول . وان كانت هناك بعض الحلول فى قصص إحسان كمال متفائلة أكثر من اللازم .. لكن هذا التفاؤل الزائد لها يعنى أن إحسان كمال كاتبة رومانسية .. فهى كاتبة واقعية .. لكن بلون خاص . فهناك كاتبات ينظرن إلى الواقعية على أنها الخوض إلى النواحى الصارخة من العلاقات بين الرجل والمرأة .. لكن واقعية إحسان كمال تختلف عن ذلك ، واننا نحترم قلمها ونكبره فى هذه الناحية ، فهى تكتب بوقار وجدية منذ قصتها العظيمة التى دخلت بها تاريخ القصة المصرية .. قصة « سجن أملكه » .

وتميل إحسان كمال فى قصصها إلى اجراء نوع من الجدل بين الآراء المختلفة التى تتنازع العلاقة المطروحة ، ولهذا فلا نستطيع أن نصف أسلوبها بالشاعرية .. وإنما هو أسلوب يتسم بكثير من « العقلانية » وتنسج الأحداث لمواكبة التيار المنطقى فى العمل القصصى .

على أن إحسان كمال فى قصتها « نجاح فاق الخيال » .. تخلصت من

المجادلات والحجج .. واعتمدت على حدث سريع وحركة متدفقة وأودعت قصتها فكرة انسانية يمكن أن تجعل منها قصة رمزية بالمعنى الواسع لفكرة الرمزية .

وتكشف شخصية المطربة فريدة فى قصة « نجاح فاق الخيال » وهى شخصية فريدة حقا ـ عن مقدرة معينة عند إحسان كمال وضحت أيضا فى قصة « دقات الأجراس » وقصة « أنت أيضا ؟ » الا وهى التركيز على رسم الشخصيات بحيث يتحول العمل القصصى إلى لوحة لشخص من الأشخاص .. مثل شخصية عم رشوان فى « دقات الأجراس » وتتجه إحسان كمال فى قصصها مباشرة إلى الانسان ، فالانسان هو المحور الأساسى لفنها . وانشغالها الكبير هو الانسان فى علاقاته الانسانية .. وليس فى علاقاته مثلا مع القدر أو مع السياسة .. أو الاقتصاد .

وأسلوب إحسان كمال يعتمد كثيرا على الحوار .. وهى تلجأ دائما إلى اللغة العربية الفصحى مع تطعيمها ببعض المستجلبات من اللغة الشعبية .. مثل قفشة أو مثل عامى . كما نلاحظ فى بعض قصصها طول المسافة الزمنية علما بأن الأنسب للقصة القصيرة الا تزيد عن لحظة أو لقطة .. لكن اسلوب إحسان كمال-الشيق الساخر المرح يجعلنا لا نشعر بالملل مهما حوت القصة من تفصيلات .

الرمزية وبعض التحليل النفسى

تدخل قصص إحسان كمال كما قلنا البهجة على قلب القارىء حيث أن الفكاهة والسخرية من الصفات المتوافرة فى قصص إحسان كمال . كما نرى مثلا فى قصة « فتشوا هذا الرجل » لكننا نلاحظ أن السخرية فى هذه القصة ليست سخرية من شخص معين أو أشخاص معينين ، بل هى سخرية من موقف انسانى يجد فيه الانسان نفسه مظلوما ولا يستطيع أن يدافع عن نفسه إلا بفعل قد يبدو مثيرا للسخرية ، وقد تكثف فيه كل ما بداخله من شحنة غضب واحتجاج وألم . وهذه السخرية ليست السخرية السطحية ، سخرية النكتة بل هى سخرية فنية لأن فيها الاضحاك وفيها أيضا التأمل . تأمل لحظة انسانية معينة واكتشاف ما تحتويه هذه اللحظة الانسانية من معاناة تنعكس

فى هذا التصرف الساخر وهو قلب حقيبة الطماطم على رأس السيدة الأنيقة .
ولنا أن نتصور شكل هذه السيدة المغرورة الداعية وهى فى هذا الوضع

إذن هذه اللحظة لحظة رمزية . وفى قصص إحسان كمال رمزيات كثيرة مثل الرمز الذى نجده فى قصة « نسيج العنكبوت » . وهو بيت عنكبوت يتكون فى غرفة نوم سيدة مدبرة نشيطة نظيفة فى بيتها وبالرغم من ذلك فهى لا تقوى نفسيا على ازالة بيت العنكبوت الذى يوجد فوق فراشها ! وبيت العنكبوت هذا عندما نقرأ القصة نجد أنه يرمز إلى المحنة التى كانت تنسج خيوطها فى أعماق السيدة .. وكانت واهية بقدر ما كان بيت العنكبوت واهيا ، فهنا نسيج عنكبوت لكنه فى الحقيقة يرمز لأشياء كثيرة داخل القصة . وهذه الرمزية مطردة فى قصص إحسان كمال مقترنة بالبهجة والفكاهة والمرح .

كما نجد لدى إحسان كمال القدرة على التحليل السيكولوجى والتغلغل النفسى فى أغوار الشخصيات . وأيضا القدرة على تعميق لحظات الحياة المعاشة وعلى رصد الشخصيات بدقة مثلما فعلت بالنسبة للزوجة والأم التى ألفت الانتظار فى قصة « لست آسفة » والمرأة التى عضتها كلبة فى قصة « لم يضحك أحد » . وكذلك الرجل فى القصة الانسانية البارعة « مهمة صعبة » عندما لم يستطع فى نهاية القصة أن يخبر الزوجة التى تنتظر عودة زوجها بالسبب الذى جاء من أجله وهو اخبارها أن زوجها لن يعود ابدأ بعد تسليمها كل مستحقاته .

المرأة عند إحسان كمال وقد خلقت المرأة فى قصص إحسان كمال لكى تعتمد الأسرة عليها ولكى تكون هى الدعامة الأساسية التى يقوم عليها بيت وطيد الأركان أنها تضحى وتعطى من راحتها من أجل الآخرين ، وهى تسعد بهذا العطاء . وهذا الدور فى الحقيقة ليس صغيرا كما قد يبدو من أول وهلة ، لأن المجتمع قد شبع من الشخصيات الطنانة ومن الشخصيات الأنانيه ونموذج المرأة المعطاءة تقدمه لنا إحسان كمال فى قصة « حياتها الرائعة » حيث نجد المرأة التى تقف بجانب زوجها وأولادها وعندما تذهب الأسرة إلى مرسى مطروح يغير الكل من نمط حياته حتى الزوج يخرج من حياة العمل والتعب فى المدينة إلى الاستجمام والاسترخاء . أما المرأة فتظل حتى فى المصيف الزوجة الحنون المتفانية التى تسهر على راحة الجميع وتدير فى

النفقات وتجرى لاحضار نظارة زوجها المريض وسجائره وصحيفته من الغرفة ، كذلك هذا الايثار ذاته نجده ايضا فى قصة « أقوى حب » .

ويهمنى أن أبرز أو أؤكد فى هذا المقام وجود فلسفة معينة فى قصص إحسان كمال وهى فلسفة مطردة منذ مجموعتها الاولى « سجن أملكه » فإحسان كمال كاتبة لديها حس أخلاقى عميق جدير بالاحترام بمعنى أنه لا توجد لديها قصة ينتهى فيها الأبطال إلى فعل فاضح أو مشين سواء كانت شخصية امرأة أو رجل .. وإذا حدث فكلها افعال من نوع عدم التفاهم او عدم التلاقى . ثم بعد ذلك يحدث التفاهم والتلاقى تحت إطار أخلاقى . فإنه فى النهاية لا يصح عندها إلا الصحيح لم تكتب إحسان كمال عن رغبة إمرأة فى أن تنساق وراء نزوة كما تفعل بعض الكاتبات إذالها ادين هذا اللون لكنى أوضح ....

الخطوط العريضة لعالم إحسان كمال . هذا العالم الذى أحبه وأقدر ما فيه من شجن وحنان إنسانى وثراء فى العطاء لا يعرفه الا من قدر له أن يكابد معاناة الأبداع وهذا لا يعنى أن قصص إحسان كمال ضد التحرر بل على العكس فهى تحبذ خروج المرأة للعمل واختلاطها بزملائها . وفى كثير من قصصها نرى أن اغلب الزيجات الناجحة هى التى تتم بين زملاء وزميلات فى العمل .. لكنها لم تبن قصة على نزوة ليلية أو على علاقة آثمه . وأعتقد أن رؤية إحسان كمال هذه أكثر انسجاما مع أوضاع مجتمعنا فى لحظتنا التاريخية المعاصرة . لأن الكاتبة التى تكتب عن نزوات امرأة ترتدى البنطلون وتضاجع الرجال إنما تعبر عن أفكار فردية وظواهر استثنائية بحته . ومن هنا نرى أن قصص إحسان كمال معبرة عن الضمير الاجتماعى وكأن المجتمع هو الذى يتحدث على لسانها .

* * *

إدوار الخراط وجرح مفتوح

إدوار الخراط صعيدى المولد ، سكندرى النشأة ، تربى فى « غيط العنب » وهو الحى الذى ألف أن يقطنه النازحون من أهل الصعيد بحثا عن عمل بالاسكندرية . ومن كلية الحقوق بجامعة الاسكندرية تخرج عام ١٩٤٦ ، ليصبح قاهرى الاقامة جوابا لقارات الدنيا الخمس بحكم عمله بالمؤتمر الأفريقى الآسيوى .

وقد ظل إدوار الخراط يكتب الأدب بقلم شديد الشجاعة ، وعقل حاد التوقد ، وقلب متعطش لكل ما هو جميل ونقى وقادر على التسامى . فألف العديد من الدراسات عن أدباء وفنانين مصريين وعرب وأجانب . وترجم الكثير من الأعمال الأدبية من اللغتين الفرنسية والانجليزية اللتين يجيدهما . وفى مقدمة ترجماته « الحرب والسلام » لتولوستوى ، و « فارلاكو » من الادب الأفريقى ، و « ميديا » لجان أنوى و « الخطاب » لكاراجيال . وغير ذلك من الأعمال الأدبية العالمية .

وبدأب راح إدوار الخراط يكتب القصة منذ الاربعينات وأصدر عام ١٩٥٩ ، مجموعته القصصية الأولى « حيطان عالية » ثم أصدر عام ١٩٧١ مجموعته القصصية الثانية « ساعات الكبرياء » التى لقيت تكريم الدولة فمنحت الجائزة التشجيعية فى القصة عام ١٩٧٣ وسجلت لجنة الجائزة فى تقريرها أن المؤلف من أكثر أدبائنا تجديداً فى فن القصة .

وقد امتاز إدوار الخراط على الأخص بقدرته الفائقة على « الوصف » حتى أنه من « الصور » أقام عالمه القصصى بأكمله غير مكترث بأن تكون قصصه فى المقام الأول مجادلة عقلية أو تحليلا نفسيا ، كما ألفت « القصة التقليدية » أن تكون .

الثراء في المعاني :

وإننا لنكبر فى إدوار الخراط عدم خشيته الا يفهم القارىء المعنى من النص الوصفى ، فهو لا يبدو متلهفا فى وصفه ألا يغيب المعنى عن النص . وهذا ما ينقذ نصوصه من الاختناق . فهو يمضى فى الوصف البناء دون أن يوقفه متدخلا للادلاء بتعليقات أو تفسيرات يكون منبعها عدم الثقة فى فطنة القارىء . فقصصه لا تعرف ما يسمى « بلحظة التنوير » ولا تأتى هذه اللحظة عند إدوار الخراط ولا حتى فى نهايات قصصه ، باعتبار أن التنوير عملية لاحقة على اكتمال العمل الفنى ويقوم بها القارىء ذاته دون تدخل من المؤلف الذى فسد عمله متى لجأ إلى تعريته . ويظل المعنى فى القصص مفترضا ومحتجبا وراء التفاصيل الموصوفة ، ذائبا فيها .

ويلجأ إدوار الخراط ، بعد أن خلص أداته الفنية من التقيد بوجوب المعنى المسبق ، إلى إحلال إطار الرؤية محل كل مطلب فكرى بما يستتبع ذلك من استطراد إلى التدليل ومقارعة الحجة بالحجة وبذلك تتاح له باعتباره وصافا إمكانية أن يضع نفسه أمام كادر حسى ، ليس بلازم أن يكون مرئيا فحسب يلتقط ويسجل تفاصيله ودقائقه . وهو فى هذا المقام يعرض عما يجعل الوصف سهلا . كما يرفض تحديد الأشياء سلفا .

وعندما تكتمل القصة ، ويصل الوصف إلى منتهاه بعد أن يكون إدوار الخراط قد استنفذ كل إمكانات أداته الرئيسية تلك ، فإن المعنى يبدأ فيطل من ثنايا العمل . لا شك أنه ليس معنى واحدا يجمع القراء عليه ولا هو معنى واضح المعالم بشكل لا اختلاف حوله . ولكن ذلك الصرح الشامخ من الوصف الذاتى والموضوعى معا يتيح فى النهاية إمكانيات غنية لمعان على القارىء أن يستنبطها بنفسه ولنفسه ، دون أن يكون الوصف قد سبقه إلى الابانة عنها .

وبذلك تحتاج نصوص إدوار الخراط إلى استقصاء خباياها . وعندما يصل القارىء إلى تركيب النص الوصفى بجزئياته المتنوعة المتشابكة فإنه يكشف فى النهاية المعنى النابض وراء النص ولكنه لن يكون على أى حال معنى لصيقا بالوصف تكاد تفضحه العبارات الوصفية . وفى هذه النقطة تحقق نصوص إدوار الخراط القصصية للقارىء الذواقة متعة متميزة ، فالوصف الذى يجريه إدوار الخراط فى قصص « ساعات الكبرياء » ليس وصفا ساذجا

يسفر عن المعنى المراد من مجرد القراءة الأولى ، بل هو وصف مركب مشحون بالعديد من الدلالات المضمرة . ولهذا فإن هذه القصص ليست مثل المرأة السهلة التى تهب جسدها لأول قادم أو حتى لأول عابر سبيل ، بل هى مثل المرأة أصيلة المحتد تحتفظ بكل فتنتها للرجل الذى تحب[1] .

المعنى وراء البناء الوصفى لقصة « جرح مفتوح » :

ولنر المعانى التى تومىء بها قصة « جرح مفتوح » بعد أن يكتمل بنيانها الذى هو بنيان وصفى على الأخص . تعطى القصة إحساسا بفقد الأمان ، وبتزلزل الأرض تحت شخصية الانسان الذى يضيع من حياته الملاذ والسند فيضطرب الوجود من حوله يتخبط المنطق فى لحظة المحنة وتكثر الأسباب المتصورة للنتيجة بينما ليس هناك سوى سبب واحد ، تتعدد الآراء والأقاويل عنه لما يحيط به من غموض ، ويظل القلب المضطرب متشبثا بذكرى ملاذه السابق الذى اندثر ، فيروح البطل إلى الجبل ويرقد ملتصقا بحبيبته وإن كان ما يلصق خده به هو الأرض بشقوقها الجافة وكل ما حوله محايد صارم فالسماء كعادتها فى الصعيد مشدودة ساخنة ، والشمس فى عينيه قاسية . لا شىء يأبه بما فى قلبه من مرارة ولهفة وأسى . حقا أن « أجيه » بفراقها للبطل تترك فى أعماقه جرحا غائرا ولكن الذى يقتله حقا هو تشبثه بوهم أمان انقضى .

---

(١) فى هذا المقام يجدر ان نتذكر تلك المحاورة الطريفة بين بشر فارس وطه حسين حول طبيعة الوضوح والسلاسة فى الأدب العربى فعلى صفحات عدد فبراير ١٩٤٨ من « مجلة الكاتب المصرى » وجه بشر فارس إلى اديبنا الكبير طه حسين خطابا بعنوان « الظلال فى الأدب » يتتبع فيه فكرة الابهام فى ادبنا العربى فيقتبس قول ابى اسحق الصابى افخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه « والمراد بالابهام » ما بعد مداه ودق مرماه « ويسترشد بقول صاحب « الطراز » اعلم ان المعنى المقصود اذ اورد فى الكلام مبهما فانه يفيده بلاغة ويكسبه اعجابا وفخامة « ثم يستنكر بشر فارس القول بان ادبنا الغابر مثل الغالب من الأدب الحاضر فى قرب المعنى وسهولة التعبير . ويستشهد بقول الجرجانى فى اسرار البلاغة ماكان من المعنى الطف كان امتناعه عليك إكثر اباؤه اظهر واحتجابه اشد . ومن المذكور فى الطبع ان الشىء اذا نيل بعد الطلب له واشتياق له كان نيله احلى وبالميزة اولى ، فكان موقعه من النفس اجل .. ـ « يوسف الشارونى فى كتابه ، اللامعقول فى الأدب المعاصر . المكتبة الثقافية ٢٢٦ ـ ص ٢٥ وما بعدها .

إن أسطورة أجيه الحامية التى ترجع إلى ليل طفولته ، وإلى اعتقاد بوجودها على الدوام وإلى أبد الآبدين قد راح وولى تاركا الرجل المحب مكسوراً خاوياً ، عيناه حجريتان نضبت عنهما كل عصارة وهو غير قادر أن ينظر إلى عيون سائر الرجال وهم تحت ثيابهم الفضفاضة كأنهم ليسوا هناك . وهذا الاحساس بالعزلة والغربة وبفقدان الأمان إحساس إنسانى شامل معاصر . ومن أين تتأتى السكينة إلى هذا العالم الذى فقد بدوره « أجيته » ؟

إن العالم بحاجة إلى أسطورة أمان . عندما اصطخب الموج بالسفين الذى كان يرقد عليه المسيح خاف التلاميذ واضطربوا . ولجأوا إليه يوقظوه . فقال لهم لماذا تخافون . يا قليلى الايمان ؟ لو كان لديكم ذرة من الايمان الحقيقى لقلتم للبحر اهدأ وللريح اسكن فيهدأ البحر وتسكن الريح ، الايمان هو الهدوء الذى يدخل قلب الانسان وينشر السكينة والراحة فى أرجائه . وهذا ما كانت تحققه[1] أجية منذ أجيال وأجيال فى قلوب أفراد تلك الأسرة القبطية الضاربة بجذورها فى أقاصى الصعيد .. صارت « أجيه » أسطورة .. يغالبون بها روع الموت عندما يستبد بوجدانهم . ولكن أجية هذه عندما تموت ، ما الذى يسكن الروع فى النفوس ، وبما يواجه القلب الهلع حضور الموت ؟ عندما يضرب الراعى تشتت الخراف كما يقول الانجيل . وهذا هو الاحساس الذى حط على بطل القصة بموت أجيه . ولكنه أيضاً يرفض فى النهاية أن يتصور أنها ماتت . يراها فى حلم يقظة « تنام إلى جانبه ، وجهها فيه سلام ، وفمها مفتوح فى حلم منعزل لا صلة له به . أنه يسمعها تتقلب فى نومها وتتمتم تسأله « من مات ؟ » . ليست هى التى ماتت .. وكيف تموت وهى الأرض والبذرة والعجين الذى يتخمر حتى الصباح .. كانت مع أبيه من قبل ، وعند جده من قبل ، وكانت أيضاً عند آباء اجداده . سقطت مصابة فى الغيط ، وصرخت النساء وصمتن ولكنها بالنسبة له لا تموت ولا تفنى ، إنها الحياة ذاتها . هو يتصورها كذلك . ربما مجرد وهم حتى يمضى قادراً على الحياة . إنها الفصول التى تتجدد . إنها أوريليا عند جيرار دى نرفال ، هى بياتريس عند دانتى ، وهى إيزيس الخالدة ، التى تولد مع مولد كل شعاع شمس .

---

(١) تعنى « اجيه » فى اللغة القبطية « قديسة » او مقدسة .

على شلش قصاص بلا عاطفة

ذات يوم دار حوار عنيف بين جوجان وفان جوخ . نظر جوجان إلى لوحات فان جوخ وقال له « إن هذا الغليان الذى فى ألوانك وخطوطك ليس من الفن فى شىء . الفن هو أن تستعيد الحقيقة فى هدوء ، بعد أن تكون قد بعدت عن زخمها وسخونتها ، فتعرضها من أغوار الذكرى مسالمة رقيقة » أما فان جوخ فثار وأجاب يقول « إن الفنان إن لم يكتسو بالحقيقة ويعبر عنها فى بوتقتها ولهبها فهو لا يقدم فنا » . ويتردد صدى هذا السجال المرير بين الفنانين العملاقين فى عبارات لأديبنا الكبير يحيى حقى فى مقدمة كتابه « خليها على الله » حيث يؤيد فيها رأى جوجان ، ويقول أنه كان بحاجة إلى أن يبعد عن صعيد مصر كى يستيقظ عنده الدافع إلى الكتابة عنه . وأنه فى « خليها على الله » إنما يكتب ذكرياته فى هدوء ، وأنه طوال إن كان يحيا التجربة ويكتوى بنارها لم يكن بقادر أن يكتب عنها . أما وقد صار يكتب ذكرياته من بعيد ، فقد اتضحت له الرؤية واستقام فى يده القلم كى يخط أحداث تلك الأيام على الورق .

نبدأ بهذه المقارنات كى ندلى بانطباعنا الأول والعريض عن أسلوب على شلش فى كتابة القصة . إنه بدوره يؤازر رأى جوجان . فقد خلت قصصه من الغليان الذى نصادفه فى أغلب الأعمال التعبيرية لكتابنا المعاصرين الجدد . إننا فى قصص على شلش لسنا منتزعين بعاصفة هوجاء أو دوامة خانقة ، بل نحن نرشف كلماته فى جلسة هادئة ممتعة . والذى يحدثنا فى قسس ليس العاطفة المتأججة بل العقل الهادىء المتزن ، وأنت فى الواقع تستمتع بحديثه ، وتطمئن إليه ، وتقر نفسك فى حضرته . وحتى عندما يحكى عن تجربة هى بحسب أصلها خشنة وضارية ، يجردها من كل أنيابها وأشواكها ومخالبها

ويقدمها سهلة سائغة مروضة . وذلك كما فى قصته « عزيزتى الحقيقة » فهذه التجربة التى تناولها بالعرض كثيرون من قبله فى احتجاج وصراخ وتوجع ، يقدمها على شلش وقد طرد عنها قدر الامكان ملابساتها العابرة ، ليمضى الألم إلى حال سبيله فلا يؤرق القارىء بكابوسه ، وتبقى متعة الفن بالتأمل الرصين . وأنك لتكبر فى القصاص وانت تقرأ قصته هذه قدرته على الاغتفار والتسامى . فهو لا ينقل إليك لواعجه وأحزانه كما لو كان يقول « وما ذنبك أنت يا قارىء إذا كنت عذبت أنا ؟ لن أعذبك من جديد بأن أسرد محنتى . بل سأقدم عملا أدبيا يملأك بالشجن ـ وليس بالألم ـ ويفتح أمامك شتى احتمالات التأمل والمناقشة . ولتراجع الأمر كله ، وقل لى كيف يكون من لاذوا بالكذب افضل حالا ممن لا يكذبون . هل يحب الانسان الحقيقة حقا ، أم أنها لا تعنيه إن لم تكن تعذبه وتؤرقه ؟ لا تفكر فى وانت تقرأ قصتى ، فلست انا الاّ واحدا من طابور طويل بطول التاريخ كله . ولكن فكر فى الوضع الانسانى بأسره . لا أريدك ان تنحاز إلى فى صراخى ، بل أريدك ألا تفقد حيادك على الأخص وان تدلى بحكمك على ضيعة الحقيقة التى تحبها ، ما دمت بدورك تقرأ كتب الأدب ، مثلى ومثل سارتر الذى كان كل ذنبى أننى ذهبت يوما لسماع محاضرة له ، ففقدت حريتى من أجل ألا تفوتنى « محاضرة عن الحرية » وقد عرفت ـ أكثر من كل من استمعوا إليها وعادوا إلى بيوتهم ينعمون بدفء أسرتهم ـ ماذا تعنى الحرية حقا . إنى دفعت « ثمن الحرية » ، ودفعته غاليا .

وعلى شلش ديكارتى النزعة . ينظر إلى الأمور ويفلسفها ، ويكتب باملاء من « الأنا العليا » مما يضفى على كتاباته القصصية عقلانية ملحوظة ويكسوها بالهدوء والاتزان ولا يتطلب على شلش من قارئه إلا أن يتأمل ويحكم لنفسه بنفسه . ولهذا فعلى شلش يتلمس لكل رأى أو حتى خاطرة تبدر لأبطاله ادلة . ويقارع أدلتها بأدلة تعارضها ، ويخلص إلى مسار فنى قوامه الفكرة الواضحة واقتناع شخصياته بما تفعل . وهو يضع القارىء بدوره فى جو تأملى ، ولا يزج به إلى عواطف مشتعلة وانفعالات ساحقة . أن السؤال الدائم فى قصص على شلش هو « لماذا ؟ » ومن خلال صوت رزين صقلته قراءات كثيرة يلقى هذا السؤال فى أغلب الأحيان اجابة مقنعة .

وتقوم قصص على شلش بصفة عامة على راو يحكى عن أحداث جرت له

وشخصيات التقى بها واوقات عاشها ، وحتى عندما تكون البطولة لغيره مثلما فى قصتى « مرزوقة لها قصة » و « زوزو » فإن هؤلاء الآخرين يصلون الينا من خلاله وعن طريقه . فالقصص كلها تحكى على لسان راو ليس ثمة ما ينفى أنه المؤلف نفسه ، بل أن المؤلف يعزز ذلك الاعتقاد فى أكثر من قصة كما فى « بعنا القطن » و « صندوق جدتى » و « سيدة من الفلبين » فالمادة التى صنعت منها قصص المجموعة كلها هى تجارب عاشها المؤلف ذاته . وقد يقال أن على القصاص أن يختفى فلا يبدو ظله على كل صغيرة وكبيرة فى القصة . ولكن الحق يقال أيضا أن هذا الراوى الرصين ذا التجارب الانسانية النابضة والذى يحكيها لنا مصفاة رائقة دون أن يحاول أن يغيظنا أو يحيرنا ليس ثقيل الظل على الاطلاق ، بل هو رفيق عطوف على القارىء كما هو عطوف على ابطاله ، يهمه أن يريح قارئه إلى أقصى حد أو على الأقل الا يرهقه بالجرى لاستجلاء أى معنى غير المعنى الأوحد والجوهرى للقصة . وإن أمثلة ذلك فى قصة « الباب » وهى من أجمل قصص على شلش يعرف القارىء منذ أول كلمة أن المؤلف يتحدث عن عنبر فى جناح « سجن » ولكنه يصر على التوضيح ، فيعود ويقرر أن كل ذلك يجرى فى « السجن » وفى قصة « صندوق جدتى » حيث نجده يقول « ثم اعتدلت فى جلستها وادخلت أصابع يديها العشر فى الطاقية بحيث بانت سعتها الحقيقية ، وتأكدت من أنها تصلح لراس أكبر ثم قالت : عندما تكبر ستعرف لمن هذه الطاقية وغيرها . ولم أكن من الادراك وقتها بحيث أفهم مرمى ردها . ولم أشأ أن استوضحها حرصا منى على ثقتها بذكائى ، لكنى ادركت المعنى الحقيقى للاجابة بعد بضع سنوات أخرى حين اخرجت عمة لى أخرى متزوجة طاقية مماثلة من صندوقها وطلبت منى أن أعطيها لزوجها لكى يضعها على رأسه قبل أن ينام » ونحن نقول للقصاص إذا كنت تحرص على ثقة عمتك فى ذكائك ، الا تثق بذكاء القارىء ؟ لقد فهم القارىء مبكرا ماذا تعنى هذه الطاقية ولمن هى . وما كنت بحاجة لتوضح له ذلك . كما أن المؤلف فى بعض الأحيان يبدو معنيا بالتفاصيل ومجيدا فى وصفها مما يبعث الدفء فى أسلوبه لكنه ينسى ذلك فى بعض الأحيان فتأتى عبارته مسطحة مثلما قوله « حرصت جدتى على تغطيته جيدا بعدة طبقات من الأغطية تنتهى بمفرش من المخمل الثمين اللامع ، أرجوانى اللون مزين بصور ورسوم زاهية جميلة » الا يبدو وصف المفرش بأنه مزين بصور ورسوم زاهية جميلة

وصفا فجا ؟ كان الأفضل أن يجرى فى شأنه ما أجراه فى القصة ذاتها « صندوق جدتى » بالنسبة لأكواب الألمونيوم « التى نقشت على كل منها صورة سعد زغلول بلون أحمر قان ، وناهيك أيضا عن بعض الأوصاف المباشرة الضحلة مثل « عيناها آسرتان كآسرتان » لا جدوى من مثل هذا الوصف . والأجدى أن يكون الوصف بالايحاء وإن كان للمؤلف بعض التشبيهات الجميلة مثل قوله فى قصة « الباب » « ينهض الفولى أصغر الخمسة أو الستة المستيقظين سنا . وضع يده فى خاصرته وراح يتمشى فى الشريط الطويل الخالى الذى يفصل بين صفى النائمين . كان كمن يستعرض كتيبة سقط أفرادها صرعى فى معركة خاسرة » .

على أن الرصانة والاتزان اللتين وصفنا بهما أدب على شلش القصصى يمضى فيتحول إلى نوع من « البرود » و « التخشب » فى قصتيه « الجسر » و « سيدة من الفلبين » إذ يغلب العقل على سياق العمل ، ويضفى عليه من بروده الكثير . وعلى الرغم من أن كلا من هاتين القصتين تحكى عن علاقة رجل بامرأة . إلا انك تلمس توا أن هذا الرجل قد وضع عواطفه كلها فى « ثلاجة » وراح يروى لنا عن علاقة مجدبة . لغير ما سبب إلا أن الرجل كما يقول فى قصة « سيدة من الفلبين » يسيطر عقله على مشاعره . ولهذا فقد مضى هو والبطلة الجميلة « يأكلان ويشربان ويثرثران » وسريعا ما تنقطع الخيوط التى تربط القارىء بالقصة ، ويجد نفسه يقول « مالى أنا وهذه التجربة الذاتية والمسطحة ؟ آلاف الرجال يلتقون بآلاف النساء كل يوم ولكن ليس هناك قصة . ما الذى يريد القصاص أن ينقله إلى ؟ » أن على شلش فى قصته « مرزوقة لها قصة » يعرف القصة فيقول « قصة معناها حكاية أو حدوتة تسلى الناس وتفيدهم » ولكن القارىء لا يجد فى كثير من قصص على شلش اللاحقة على عامى ١٩٦٨ ما يسليه أو يفيده . وقد كان هذا أيضا الانطباع الذى تعطيه من قبل روايته « عزف منفرد » فعلى الرغم من بنائها الواعد امتلأت بالعديد من التفاصيل التى أضحت لذاتيتها غير ذات معنى أو اهمية بالنسبة للقارىء .

وعطف على شلش على شخصياته يتجلى فى قصصه كثيرا . وفى قصته « دموع الرقيب عبد الفضيل » يكتب بحنان عن هذا العملاق المرهوب الجانب بين أسوار المعتقل . وقد ظل يحافظ على كرامته وسمعته ويكسب بذلك هيبة

واحتراما من الحراس والمساجين على حد سواء لكنه عندما يعذبه التفكير فى زوجته أم محمد التى شاركته حياة الكفاح حتى وصل إلى رتبة الرقيب ، وفى مرض السرطان الذى ينهش بدنها دون مبررا أن يكون قادرا أن يفعل من اجلها شيئا حتى الدواء المسكن فليس لديه حتى ثمن الدواء المسكن . فنجد الرجل الجبار يبكى . انها من الشخصيات القليلة لدى على شلش التى تبكى . وياللمهزلة المؤسية ، الحارس الرهيب يبكى . لماذا ؟ لأن كلا يحين دوره ، وقد حان وقته . القتة الاقدار ارضا ، ورمته الى جب الاسود . عليه الآن أن يواجه انياب الاسود لتمزق ارادته .

ومن هذه المحنة الطاحنة يخرج الرقيب ممزقا مهزوما . يذهب الى الزنازين يبتز من المساجين ثمن الدواء لأول مرة يتخلى عن عفته وكرامته ، ويهبط الى الذلة والمهانة .

وفى قصة « بعنا القطن » نجد الأخ الذى جاء من اجل بعض المال يطلبه من والده ليكمل تكاليف زواجه من خطيبته وقد حان موسم بيع القطن من هذا الاخ عندما يعرف ان اباه فى ضائقة مالية تضطره ان يبيع القطن بابخس الاثمان بينما اخته تنتظر بدورها من ثمن القطن ما تكمل به مصاريف زواجها ، ينتهى بان يعطى امه حتى الثلاثين جنيها التى اتى بها كى يعاون فى جهاز اخته .

اما بالنسبة لمرزوقة فى قصة « مرزوقة لها قصة » فيبدو من جديد اشفاق وحنان المؤلف على شخوصة . مامن سارية فى المعالجة ولامن سخرية .. كل الشخصيات عولجت وبنيت بمحبة واحترام . وعلى الرغم من المرارة التى ذاقها المؤلف فى تجربته « الاعتقال » فهو عندما ينتقى واحدا من الحراس والسجانين ليكتب عنه قصة مديح مرثية واغنية حب عن الرقيب عبد الفضيل .

وقد عنى على شلش بأن يحدد لقارئه تواريخ كتابة كل من قصصه مكتفيا على اى حال بذكر السنة التى تنتسب اليها القصة . واذا قرأنا قصصه بالنظر الى تواريخها نجد ان عام ١٩٦٨ يمثل قمة النضج والعطاء عند المؤلف . فالى هذه السنة ينتمى أفضل ما كتبه وهو « عزيزتى الحقيقة » و« دموع الرقيب عبد الفضيل » و« الباب » وهى تفوق بكثير اجتهاداته القصصية اللاحقة والتى تنتمى بحسب تواريخ القصص الى الاعوام ١٩٦٩

و ١٩٧٥ و ١٩٧٦ وقد تحدثنا عن قصته « سيدة من الفيليبين » التى كتبها عام ١٩٧٦ اما قصة فيلسوف ؟ مجنون هادىء ؟ لا أدرى بالضبط » التى كتبت عام ١٩٦٩ فقد تخلى فيها على شلش عن أفضل ميزات أسلوبه القصصى على ما أوضحناه من رزانة واتزان ولجأ الى التجريب متخذا من « اللامعقول » ـ المعتدل على أى حال ـ أداة لتشييد قصته ، وقد نضحت من جراء ذلك بقدر من التوتر والهوجائية دخيلتين على المسار الأصلى لفنه القصصى . أما « حكاية منديل الملك » التى كتبت عام ١٩٧٥ فينطبق عليها القول العامى « كأننا يا بدر لا رحنا ولا جينا » ونتساءل بكثير من الحيرة ما الجدوى من كتابة مثل هذه القصة ، ولا نجد مبرراً واحداً لاضاعة وقت القارىء بها . ولا ينهض للمؤلف عذرا أنه لجأ إلى ما قد تصوره تجديداً فى الشكل . فليس ما فيها من تجديد بالذى يستأهل الوقوف عنده ، ولا يعوض القارىء عن الوقت الذى أضاعه فيما لا طائل من ورائه وتتضاءل كل هذه التجديدات والثرثرات بجوار درر المؤلف الثلاثة « عزيزتى الحقيقة » و « دموع الرقيب عبد الفضيل » « والباب » وهذه القصص الثلاثة ترجع الى عام ١٩٦٨ .

* * *

ضياء الشرقاوى
فى « رحله فى قطار كل يوم »

ضمت مجموعة ضياء ضياء الشرقاوى (رحلة فى قطار كل يوم) التى صدرت فى سلسلة (الكتاب الماسى) فى الخامس عشر من نوفمبر ١٩٦٦ تسع قصص هى (رجال فى العاصفة) و (رحلة فى قطار كل يوم) و (الجمهورية) و (التسلل) و (الذباب) و (المصنع) و (أعمال الأرض) و (مولد رجل) و (السلاح) وقد تضمنت هذه القصص الكثير من المقومات التى بنى عليها الأديب الراحل فنه القصصى ، ونماها فى أعماله اللاحقة إلى أن عاجله الموت وهو يخطو خطواته الأخيرة نحو الكمال الفنى

وتبين هذه القصص قدرة ضياء على التقاط التفاصيل ورسم الشخصيات برهافة حس ودقة ملاحظة ، دون أن تخلو صوره من الدفء الانسانى ، وهو يتغلغل إلى الجزئيات الشديدة الخصوصية ويقضى عن قلمه الصفات السطحية التى يمكن للعين العادية أن تتبينها بيسر . كان يقول فى وصفه لشخصية البطلة فى قصة التسلل (لمحت الزغب الأصفر الشاحب فوق شفتها العليا) . ولنرجع فى هذا المقام أيضا إلى ما يقوله بطل قصة (رجال فى العاصفة) يصف به أمه (صورة لامرأة فى الثلاثين من عمرها معلقة فى غرفتى الخاصة . فى عينيها ابتهاج غريب . تلمعان ، وكنت أحسب أن هاتين العينين ستفقدان بريقهما بعد فترة ما ـ وخاصة أن عمر الصورة قد جاوز خمسة وعشرين عاما . هذا اللمعان يوحى الى بأن هذه المرأة ما زالت شديدة الحيوية حتى الآن رغم وفاتها منذ أكثر من عشرين عاما وأن لديها كمية ضخمة من الآمال والسعادة والحب وكل شىء حلو جميل . وتقاطيع وجهها دقيقة دقة أغرب من لمعان عينيها فى نظرى ، حتى ضفيرتيها الصغيرتين المنسدلتين من فوق كتفيها على صدرها . وقوامها نحيف كأنها صبى ، لم تكن شديدة الأنوثة ،

وكانت ترتدى ثوبا شديد البياض ولا أدرى لماذا اختارت الثوب ـ أبيض اللون ؟ بى احساس قاهر أن وراء ذلك سببا قويا لا يمكن أن اتجاهله ولكن هل كانت تدرى أن الصبى الهزيل الذى كان سببا فى موتها سيعلق هذه الصورة فى غرفته ؟ لم يكن هذا الصبى التعس .. سواى) ويكن أبطال ضياء حبا خاصا لأمهاتهم ، فصلاح فى قصة (المصنع) يتوق لحظة اله إلى وجه واحد يراه ، هو وجه أمه (طال غيابها ، وفى زحمة الناس تخيلتها تشق لنفسها طريقا بعينيها الحزينتين) وفى قصة (أعمال الأرض) يتحدث البطل عن أمه فيقول (مات أبى وتركنى لأمى الطيبة ، وأمى حنون ، تحبنى ..) .

كما كان ضياء بارعا فى رسم مناظر طبيعية مشحونة بقلق داخلى وترقب لما هو مبهم ومحير مثلما نجده فى تصاوير الايطالى جورجيودى كيريكو رائد التصوير الميتافيزيقى .. ولنر هذه الصورة القلمية من صور ضياء (حينما انفجر البحر من ناحية الشرق عن الشمس تحيطها هالة وردية كان هواء الفجر رطبا والشاطىء متراميا فى أعياء عند أقدام الأمواج المتحدرة . لم يكن هناك أحد . خلعت ملابسى وارتديت مايوها وتسللت خارجا ورآنى طفل على السلم فحملق فى لحظة ثم ضحك . بعد لحظات قليلة ارتعشت ، وتقدمت إلى البحر . إنى أعرف أن مياه البحر تكون دافئة فى الفجر وعند الغروب . ورأيت أناسا يتسللون الى الشاطىء ، وواحدا وقف ينظر نحوى وأنا أسبح وحينما نظرت إليه مرة ثانية لم أجده ، وارتعشت مرة أخرى تذكرت الأسماك المفترسة التى تملأ البحر ، وحينما اندفعت إلى الأمام لأخرج عدت ثانية وغطست ، فقد كانت هناك امرأة عجوز تسير ببطىء شديد على الشاطىء ، وقد تدثرت بمعطف أسود ونشرت فوق رأسها شمسية ملونة . وحينما انصرفت ، حينما رأيتها شبحا بعيدا يتدحرج فى بطء ، خرجت وأنا أشد ارتجافا . وتوهجت الشمس ، ورجعت إلى البيت وكان الماء العذب الذى انصب فوق جسدى من الدش كخيوط من الثلج ..) و (.. كان على أن أضع الكوب جانبا فقد انتهى الشاى منذ مدة ولم اشعر بالدفء ، وبدأت أسنانى تصطك . ورأيت الرمال الصفراء ، رمال الشاطىء تتوهج كمرآة ، وقد اشتدت الشمس وارتفعت . وجذبت عينى نقطة صغيرة تلتمع كماسة بعيدا ، قرب الشاطىء تحتضنها الرمال الصفراء من كل جانب ..) ويضاف الى وصف هذا المنظر الطبيعى بعدا انسانيا آخر عندما نربطه ببدايات القصة (التسلل) والحديث عن الحرب الكورية .

ويبدو ضياء مهتما منذ قصصه الباكرة بما يحدث للانسانية فى العالم كله ، ويبدى قلقه وتقززه واحتجاجه لما يحدث هنا وهناك من حروب ويقول فى قصته (التسلل) أن الحرب فى كوريا دخلت عامها الثانى . الأمور تسير بطريقة مضحكة ، أليس كذلك ؟ كم قتيلا صرعوا هناك حتى الآن ؟ مليونا ، مليونا تقريبا ، لن يقلوا عن ذلك . الا يفعل العالم شيئا لايقاف تلك المجزرة ؟ هل أنت موافق على استمرار تلك المجزرة أطول من ذلك ؟ إذن لماذا يقف العالم .. هكذا صامتا ؟) .

ولا تخلو قصة من قصص المجموعة التسع من الاشارة إلى أديب أجنبى قرأه ضياء وأحب أن يخلط قصصه بانطباعاته عنه ، وتارة يذكر اسمه فحسب وتارة يسترشد بفقرات مما كتب ، فهانز كريستيان اندرسن وبول بورجيه يرد ذكرهما فى قصة (التسلل) وأندريه جيد يرد ذكره فى قصة (رجال فى العاصفة) ويوجين سو وبلزاك - الذى تفضله الفتاة دراسة الأدب الفرنسى - يرد ذكرهما فى قصة التسلل أيضا ، وتينسى وليامز يرد ذكره فى (الذباب) ، وتكاد تحس بوجود طاغور وجبران خليل جبران وانت تلتقى بكلمة (النبى) تتردد فى قصته (رحلة فى قطار كل يوم) وقد كان ضياء شديد التأثر بأدب فرانز - كافكا . ويمكننا أن نقول أنه خرج من عباءة كافكا ، كما خرج منها العديد من القصاصين المعاصرين المجيدين . وقد طعم ضياء قصصه بغموض موح ، وجرد الأحداث من أسار اللحظة الجزئية العابرة والمكان المعين المحدود ، ونقل أبطاله إلى بيئات مجردة فيها كل ما فى الحقيقة من صدق وأن كانت قد بعدت عن طريق الواقعية المضلل فى كثير من الأحيان . وقد حدثنى ضياء أيضا عن اعجابه الشديد بواحد من خلفاء كافكا المعاصرين وهو دينوبوزاتى .

وفى كل قصص ضياء تتجلى براعته فى الحوار واستعذابه لاجرائه بين شخصياته . ولننقل فى هذا المقام فقرة من الحوار الذى أقام عليه ضياء قصة (الجمهورية) .

- هاى ، أيها الرجل ، إلى أين أنت ذاهب ؟

وتلفت نحوه ، أبحث عنه بعينى فى الظلام ، وقلت بأعياء :

- ادفن ولدى .

وبرز إلى من بين الاشجار ورمقته بصمت . وقال لى :

ـ عنك أحمله بدلك أيها الشيخ .

وتشبث بولدى وقلت :

ـ لا ، سأحمله أنا .

وسار إلى جانبى صامتا . وواصلت قائلا :

ـ قتلوه يا ولدى . كان ولدى شجاعا ، صبورا .

ـ أليس لك أولاد غيره ؟

ـ لى ولد أكبر منه ، ولكنه لا فائدة وراءه . أنه يسكر زير نساء ، جبان ، يخاف من البحر خوفه من الأشباح . أما ولدى هذا فكان شجاعا يحب المركب والبحر مثل نفسه تماما . كان عطوفا بى . البيت سيغلق من بعده ، والمركب سيبيعه الولد الكبير إذا ما مت أنا ليشرب بثمنه خمرا ..

ـ عنك قليلا أيها الشيخ .

ـ لا ، لا ، سأحمله أنا وحدى . انى أجيد الرماية كأحسن الرماة فى الجيش وأستطيع أن أصيب عين الدرفيل من بعد مائة متر .

ـ أنت صياد ؟

ـ نعم ، أعمل فى البحر منذ أربعين عاما ، وبندقيتى أخبئها هنا . سأحملها وأذهب أبحث عنه ، ذلك القصير ورفيقيه . بالرغم من أعوامى الأربعة والخمسين فأنا أستطيع أن أقاتل كأفضل الجنود .سأقاتل وقلبى من حديد . لن يهتز .

ـ ألن تعود إلى زوجتك ؟

ـ لم تعد لى زوجة . ماتت منذ ثمانية أعوام . لا يهمنى ذلك .

ـ هنا ، يا أبى . أدفنه هنا . المقابر امتلأت ..

ولا تكاد تخلو قصة من قصص المجموعة من الاشارة إلى الموت ،

والتركيز عليه . وشبح الموت بصوره المختلفة يخيم على القصص كلها : القتل الاغتيال ، الاستشهاد ، المرض ، الانتحار . لقد راودت فكرة الموت ضياء نفسه فى وقت مبكر جدا ، بل أن قصة (رحلة فى قطار كل يوم) التى سميت المجموعة كلها باسمها هى قصة الرحلة من الحياة إلى الموت . ويختتمها المؤلف بالبطل وقد ركب القطار رغما عنه لأن امرأة ورجلا أرادا له ذلك ، وسار به القطار فى (رحلة شديدة الصعوبة) وعندما يصل إلى المحطة يحس احساسا غامضا بأنها المحطة التى يريد الوصول إليها ، وانزلق من القطار نازلا ، وظل سائرا يتلمس طريقه (ما زالت الدنيا عالقة فى شبكة من الظلام لا أدرى هل يتكاثف أم يخف ؟ وانفلت من طريق إلى طريق . نعم انى أعرف طريقى تماما إلى الناس الذين أذهب اليهم . وتأملت البيت . هو ، أنه البيت ، لعله البيت . وعدت أتأمله ، وصعدت الدرج ، وأخذت اتفحص الأبواب هذا الباب . نعم ، أنه بابهم . ودفعته ، وسمعت من ورائه حركة ثقيلة ، وانفتح الباب ، وحملقت فيهم بأسى ، ليسوا هم ، ليسوا هم ، وكأن أشياء كثيرة تنهار بداخلى ، وأخذوا يتأملوننى بدهشة . وانهرت تماما ، وسقطت أرضا ويدى ما زالت قابضة على الحقيبة . ليسوا هم . اخطات الهدف ، وكنت أحس بصعوبة بما يفعلونه ، ووضعونى فوق مائدة . كانوا يلغطون بدهشة عنى ..)

وينهى ضياء القصة فى سخرية مريرة باشارة إلى أسطورة يونانية قديمة يتردد أمثالها كثيرا فى الأساطير القديمة جميعا فيقول (أردت أن أقول لهم لا تنسوا أن تضعوا قطعة من الذهب تحت لسانى كى أرشو بها النوتى الذى سيعبر بى نهر الأساطير الى الجحيم . ولكنى لم استطع ، وأردت أن أفهم القضية بدقة ، ولكن تبين لى أن الوقت ليس طويلا : القطعة الذهبية يا سادتى القطعة الذهبية لا تنسوها ، ضعوها تحت لسانى) .

وبينما يختلط الواقع فى قصة (المصنع) بالرموز وأشباح ليلية وأحداث متاكلة ، فى بيئة موحشة وإن كان ينعشها التشبث بماكينات تحمل أسماء نسائية كأمل فى الخروج من المحنة ، ورجاء فى مستقبل أفضل ، نجد قصة (أعمال الأرض) تنغمس بنا فى رؤية سوداوية حزينة شديدة القتامة ، وبلا أدنى أمل أو رجاء . ينزل الأبطال درجات الحضيض ، إلى السرقة والدعارة ، ثم الانتحار . وتظل زينب تحدق فينا بعينيها الكحيلتين بذعر وبراءة واتهام . انها لا تصدق أن الضراوة يمكن أن تنهش لا الأجساد فحسب بل

والأرواح أيضا . أن العطن فى هذه القصة قد تسلل إلى لب الانسان ، فكان لابد أن ينتحر . لقد طعنت زينب فى أعمق أعماقها ، وبأقذر سكين .

وتتضمن قصة (التسلل) المقومات الباكرة لقصة ضياء الطويلة اللاحقة (مأساة العصر الجميل) ويتمثل ذلك فى شخصيتى الفتى والفتاة بتحاورهما واسترشاد الفتى بنصوص لاهوتية غامضة ، والجو الكابوسى الذى يحيط بالفتى والفتاة وهو الجو الذى يجيد ضياء خلقه حول شخصياته وعلى لسانها بل وفى قلب قارئه . ولا تختلف هذه الحجرة المطلة على البحر فى (التسلل) عن تلك الغرفة العالية التى سنلتقى بها بعد ذلك فى (مأساة العصر الجميل) ، فالغرفتان تفتحان على سماء مبهمة . ويقول البطل فى التسلل (أود لو جلست صامتة خلفى حتى لا أراها) وهذا ما يحدث أيضا فى مأساة العصر ، انها لعبة قديمة ذات جذور خالدة .

وليست قصة التسلل مجرد حوار بل أن الحركة القصصية فيها تسير على أساس من مناوشة الفتاة للفتى بمناقشات فى السياسة والفلسفة والأدب ، ثم تأتى إلى غرفته وتأخذ فى تنبيهه إلى أنه بحاجة إلى من يخدمه أو على الأقل يعيد ترتيب شقته وحياته . ثم تلفت النظر إلى جسمها ، وتقترح عليه اقتراحا غير مباشر بأن يقبلها وعندما تخفق فى أن تتسلل إليه بكل من هذه الحيل والمراوغات تقرر الانصراف ، فيجرى إليها ، ويمسك بكتفيها ، وينكب على شفتيها ، وهى تقول له فى دلال لماذا تقبلنى ؟ ألم تكن تقول أنك لا تحبنى ؟ هل نجحت الفتاة اذن فى خاتمة المطاف أن تتسلل إلى حياته ، أم أنه مثل البحر بلا عواطف ولا أفكار ؟

أن أدب ضياء الشرقاوى بصفة عامة أدب موح ، قدماه فى الأرض راسختان ورأسه مرفوعة إلى السماء . أدب ملىء بالرموز ، حافل بالدلالات والارهاصات والايماءات التى توقظ فى القلب قلقا ، وتحفز العقل على البحث والاستقصاء . لا ينتهى تأثير القصة بقراءتها بل يلصق منها فى كيان القارىء ما يقلقه ويؤرقه ويستحثه على طرح التساؤلات والاجابة عليها ، وربما بتساؤلات أخرى . أدب رحيب غير مؤطر ، وهو أدب رهيب أيضا ، جهم ، وشديد الجدية . مهموم بالانسان وبالوجود ، لا تطريب فيه ولا ترفيه بل ثمة انشغال دائب بخفايا الوضع الانسانى ، تلك الخفايا التى تقصر عنها الواقعية المعاصرة له (من أنا ؟ من أين جئت ؟ من أين أذهب ؟) تلك التساؤلات التى

نستمع اليها من أعماق قصص ضياء . يحاول أن يكون على حد قوله فى قصة التسلل (مثل البحر بلا عقيدة) لكنه لا يلبث مثل فراشة منجذبة إلى لهب المصباح يتأجج ولها بحب الانسان ورثاء له ، لذلك تفوح فقرات كثيرة مما كتب بعبق الشعر وتغمرها اضاءات حانية ، ويصير التعبير على الدوام غير مباشر وحافلا بالاشارات فلنستمع إليه يقول فى هذه الفقرة من قصة (الجمهورية) (كنت أميل أن يصير إليك المركب فأخوك لا يحبه كما تحبه أنت ، ولا يعشق البحر كما عشقته أنت ، وأنا أن فكرت فى شيء خلال حياتى فلن افكر لحظة واحدة فى أن نفقد المركب أو يصير إلى الآخرين . وبور سعيد كلها كانت عندى المركب والبحر وأنت ، أنت يا ولدى) ويمضى العجوز الذى فقد ابنه فيقول (قدماى تثقلان ، وقلبى ثقيل ، وما زال الهواء معبقا برائحة البيوت المحترقة والدماء المسفوكة ، والليل صار رحبة مخيفة تجوس خلالها الأشباح ويتنفس فيها الموت) .

وليس بغريب بعد ذلك ايضا أن نلتقى فى قصص ضياء بنبض فرعونى اصيل لكنه يتخفى فى حلل عصرية ، فقد كان قبل كل شيء من أكثر قصاصينا أصالة ومعاصرة . (انحدرت الشمس نحو الغرب وابتلعها البحر . أن الشمس تطالع النصف الثانى من العالم الآن . حينما يستيقظون هم نكون نحن فى طريقنا إلى النوم بعد ساعات قليلة) .. من قصة التسلل .

وإذا غربت شمسك يا ضياء ، وابتلعك البحر ، فهل نكون فى طريقنا الآن إلى أن ننساك ؟؟ لا أظن أن هذا بالأمر السهل .

* * *

شوقى عبد الحكيم وملك عجوز

أصدرت « الدار القومية للطباعة والنشر » فى الثانى والعشرين من مارس عام ١٩٦٥ ضمن سلسلة « الكتاب الماسى » مجموعة مسرحيات قصيرة لشوقى عبد الحكيم بعنوان « ملك عجوز ومآسى أخرى » .

تضمنت هذه المجموعة ستا من المسرحيات ، وقدم لها يحيى حقى بكلمة وصف فيها شوقى عبد الحكيم بانه « عاشق لأدب الفلاحين بكل ما فى عنفوان العشق من تسامح سخى مع المحبوب ، وتحيز متعصب له ، فى أن واحد » ووصف مسرحه بانه « تجربة تأتى فى حينها تحاول الاهتداء إلى جواب سؤال عسير يشغلنا هو : « كيف يجمع مسرحنا الحديث بين الأصالة والمعاصرة ؟ » .

والمسرحيات التى تضمنتها هذه المجموعة هى « ملك عجوز » و « الشبابيك » و « المستخبى » و « شفيقة ومتولى » و « رجل أعمى » و « الكلام » .

وتدور « الكلام » حول بطل مطارد يشعر بانه لم يجرم فى حق أحد ، ولم يرتكب اثما رغم انه قد خذل . وتعتبر « رجل أعمى » أكثر مسرحيات المجموعة افعاما « بالحدوته أو القصة » وبالحركة أيضا . ويتطور فيها الحدث لحظة بعد لحظة ، بخلاف أغلب المسرحيات الأخرى التى يكون الحدث فيها قد تطور وسار فى حركته قبل رفع الستار . وإذا ما رفع كنا امام ارتدادات إلى الماضى ، دون أن يمتد الحدث وينمو أمامنا متقدما بنا إلى المستقبل . كما أن مسرحية

« رجل أعمى » من أكثر مسرحيات المجموعة افعاما بالمقاييس الهندسية . وهى مسرحية تذكرنا ـ دون أن تفقد أصالتها ـ ببعض مسرحيات يوجين أونيل ذات الفصل الواحد ، وعلى الأخص مسرحية « الحبل » التى تحكى قصة الجشع والشر المتأصلين فى النفس الانسانية ، وإن كانت مسرحية أونيل حافلة « بالطبيعية » على عكس مسرحية شوقى عبد الحكيم التى ترسم الشخصيات فى خطوط عريضة متحاشية الدقائق والتفاصيل مكتفية منها بما يقيم أودها ، منطلقة بها إلى آفاق يقصد المؤلف أن تكون أبعد من الواقع .

أما « شفيقة ومتولى » فهى عمل عميق الأغوار ، يفتح أمام القارىء المتأمل آفاقا فكرية بعيدة ، ويتيح له فرصة المقارنة الجادة بينه وبين المسرح الاغريقى والمسرح الوجودى ، ويضعه أمام تساؤلين على غاية من الأهمية : ما القدرة ؟ وما الحرية ؟ .

وإذا كان يحيى حقى فى مقدمته قد عمم وصف ما يدور فى هذه المجموعة من خلال حديثه عن الحوار ـ بانه يدور داخل منطقة اللا وعى ، منطقة الشعور الداخلى ، وان مسرحيات هذه المجموعة إنما هى حفنة من مونولوجات داخلية فردية متصلة ، وان بدت متقطعة لتداخل بعضها فى بعض ، الا أننا نرى وجوب التفرقة فى هذه المجموعة المتماسكة بين نقطتين هما بداية ونهاية لخط تطور جذرى فى أعمال المؤلف . النقطة الأولى هى « المستخبى » والنقطة الثانية هى « ملك عجوز » وبين هاتين النقطتين نلمح تطوراً فنيا ينقلنا من ستاتيكية « المكتوب » إلى ديناميكية « المطلوب ، من جمود « المخطط اللى لاقيناه ومشينا فيه » إلى فاعلية « الارتواء من العطش » !

ولا يستنفد شوقى عبد الحكيم صوره فى عمل واحد ، وانما هو يعود إلى الصورة المسمرة فى مخيلته أكثر من مرة ، يحاول أن يستجليها ، أو يعيد عرضها من زاوية أخرى ويغوص من خلالها إلى أعماق جديدة أو ينفذ منها إلى ابعاد مبتكرة . ومن أمثلة الصور التى يعود شوقى عبد الحكيم اليها أكثر من مرة صورة مارى جرجس والوحش . فها هو يشير اليها فى « الكلام » ثم يركز عليها فى « ملك عجوز » ومن هذه الصور أيضا العلاقة بين الام وابنها الوحيد . فها هو المؤلف يغوص إلى أعماقها فى « المستخبى » ثم يعود إلى ترديدها فى « رجل أعمى » وفى « الكلام » ويمضى إلى التشبث بها فى « الشبابيك » أيضا .

المستخبى :

نلتقى فى « المستخبى » بأم استبد بها الوهم وتخشى الناس ، وتخشى اكثر من كلامهم ، وتخشى أكثر وأكثر أن يصل كلامهم إلى اسماع ابنها ، فيفتح لهم قلبه ويقتنع بما يقولونه . انها تخشى أن يخرج ابنها من طوعها وسيطرتها ، وينحاز إلى الناس ضدها . انها تخاف أن يفلت ابنها منها ، ويخرج من براثنها . وهو ابنها الوحيد ، عزاؤها وسلواها وما بقى لها من حطام الدنيا بعد أن مات زوجها مقتولا ، فقد كان جمالا وهجم عليه الجمل . برك على صدره ، وأكل ذراعه ، ومات . لكن من الذى قتله ؟ . أهو الجمل حقا ؟ يرقى الأمر إلى مرتبة اليقين ، ومع ذلك فكل شيء يحتمل عدم التصديق . وعندما يدب الشك فى النفس تتزعزع الحياة ، وترتج الشخصية . ثمة فرق بين الواقع والنظرة إلى الواقع ، فالواقع هو ما أراه وبعبارة اخرى الواقع هو واقعى أنا ، من خلال عيني ، ونفسيتى ومزاجى ، من خلال احزانى وذكرياتى وأوهامى . ومن ثم يمكن أن يتحول الواقع إلى وهم كبير ، وزيف باطل . فليس الانسان آلة تصوير دقيقة محكمة ، وإنما هو دماء وعاطفة وعقل ، يتلمس طريقه فى معميات العالم الخارجى . ليس الانسان مجرد انسجة وشرايين تلتقط وتسجل فحسب ، بل هو انفعالات وانطباعات وذكريات وانعكاسات وردود أفعال أيضا . ولا يلتقط العالم الداخلى للانسان ظواهر العالم الخارجى بقدر ما يعكس ظله على ذلك العالم الخارجى . وهكذا تتحول الحقيقة إلى صور متنوعة ، بعضها مهول ، حسب الجب العميق الذى تخرج منه . ها هى امرأة متينة البنيان كشجرة لبخ عجوز ، فى الأربعين من عمرها ، وهو قمة النضج ، تتسمع إلى ما فى أعماقها ، وتنصت إلى ذكرى اليمة انشبت اظفارها فى كيانها . ولا تفد بعبعات الجمل من الوجود الخارجى ، فهو فى حد ذاته ساكن خامد فاتر ، بل تتعالى كل الاصوات من أعماقها . ها هى امرأة فلاحة يفترض انها تحيا بين احضان الطبيعة ، فى الحقل ، وليس لديها انشغالات فكرية قدر ما لديها من انشغالات خارجية . ها هى امرأة يبدع المؤلف فى وصف وضعها فى فقرة قصيرة فى افتتاحية المسرحية ، فيقول إنها « تدخل وبيدها مصباح من صفيح . تسمع العواء فترتعد . يسقط منها المصباح . ينطفيء تولول . تنسحب إلى الداخل » . هذا فى الواقع وصف نفسى اريب ، ترجمته أن هذه المرأة الجرمة تصغى إلى اصداء نفسها ، فيسقط مصباح العقل الصدىء

وينطفىء ، ويخلف حياتها كلها فى الظلام . الظلام نبع الأوهام والاباطيل ، نبع الاشباح والظلال ، نبع المخاوف والصرخات . ها هى المرأة تستدير ، وكأنها تخاطب امرأة أخرى « سامعة يا أختى ؟ سامعة .. أهو .. ملو البيت .. ملو ودانك .. ملو الحارة .. (تشير) سامعة ؟ ملو الدنيا والحق انهم « ملو حياتها » .

وابن هذه المرأة مسلوب الارادة ، واقع تحت تأثير أمه ، معصوب العينين . والخوف كل الخوف أن تقع العصابة عن عينيه ، وتنقشع الغمامة عن مقلتيه ، فيرى ما لاتريد امه أن يراه . أن الصراع فى هذه المسرحية ـ كما هو صراع بين الداخل والخارج ـ هو صراع بين ارادة تريد أن تفرض ما تراه وارادة أخرى يُخْشَى أن تجرؤ فترى ما يحلو لها أن تراه . انه صراع بين امرأة وقع منها المصباح ، وعاشت فى الظلام ترى أشباحا ، وبين فتى « جاء من البلد الثانية » . تقول له الام « تعال فى حضنى بعيد عنهم .. اقفل ودانك وعنيك .. اسمعنى أنا أمك .. تعال » و « ويحاول الابن فى بطء وشرود أن يفلت منها دون جدوى » انه الصراع الذى يثيره تشايكوفسكى فى باليه « بحيرة البجع » بين البجعة والساحر .

يريد الابن أن يسمع وينصت . وتقول له الأم « لا .. لا .. مفيش .. اللى بقوله بس .. اسمعه .. أنا ودانك » انه صراع بين عالم داخلى يريد أن يصبح بالنسبة للآخرين عالما خارجيا . فالرؤية الفردية تتحول بدافع تتحول بدافع من الانانية والاثرة للتصبح رؤيا جماعية ، فلا تقنع الرؤية الفردية بأن تظل جزئية ، وإنما تسعى إلى أن تصبح رؤيا كلية . وبعبارة موجزة انه صراع بين شخصية تريد أن تلتهم شخصية أخرى . فتقول الأم لابنها « مافيش حاجة تشوفها .. شوف امك بس .. أنا عنيك .. شوف اللى قدامك .. البعيد لا .. أنا سمعك وشوفك » ويصبح الابن « مش سامع ولا شايف » .

لا تريد الأم بأية حال من الأحوال أن يستمع الابن إلى غيرها ، إلى كلام الناس ، إلى كلام أهل البلد .. لا تريده أن يعرف ما هو « المستخبى » فهى تخشى هذا « المستخبى » أو ربما تخشى على ابنها منه . وهى تتصرف ـ حسب الظاهر ـ تصرفا معقولا بما لها من وصاية وولاية على ابنها الذى تعتبره على

الدوام صغيرا ، غير قادر أن يقف على قدميه مستقلا ليفهم « المستخبى » لكنها لا تريده فى الواقع أن يكون له عالمه الداخلى الخاص به .

لا وجود للعالم الخارجي بالنسبة للأم اذن ، ولا وجود أيضا لأى عالم داخلى آخر غير عالمها . انها تكره الخارج وتمقته ، ولا تريد أن يكون ثمة رؤى لهذا الخارج إلا رؤيتها هى . لماذا تخشاه ؟ ألمجرد الأثرة وحب السيطرة ؟ ألمجرد نزعة ذاتية منحرفة أو مريضة ؟ أم أن ثمة ما يخيفها فى ذلك الخارج ؟ هل هناك شعور بالألم أو الذنب ؟ هل قتلت هى زوجها الجمَّال ، أو شاركت فى قتله ؟ هل كانت هى الجمل الغدَّار ذاته ، أو كانت قد قادته أو حفزته على ان يهجم على زوجها ويرديه الهلاك ؟ هل نكصت عن المسارعة إلى نجدته ، أو تراخت فى اغاثته مما حمل روحها بالهم والتأنيب ؟

لنستمع إلى الأم تقول لابنها « بتسمع ايه ؟ بيقولوا لك ايه ؟ (تشير اليهم) سمعاهم (بحدة) بيقولوا امك عملتها .. امك غدارة (تشير إلى نفسها) أنا ؟ فيه حاجه ؟ شايله حاجه جوايا ؟ فى عبى فيه ؟ قولولى .. اتكلموا .. بلاش تضحكوا » .

ولننتقل هنا بعض الفقرات الموحية : « الجمل كان طول النخلة » والأم « كشجرة لبخ عجوز » والجمل « برك عليه .. طرحه فى الأرض .. بعد ما نهش الدراع .. » وهى « لسه جواها الدراع » .

يريد الابن أن يعرف « اللى وقع » وعندما يفلت من امه مبتعدا تصرخ فيه « لأ .. لأ .. حاقول .. بدل ما يقولوا .. أقول أنا .. اللى وقع . انا كنت هناك .. ومكنتش احبه . كان جمال ، وكان دايما غضبان ومكنش يتكلم ، ومكنش يشاور ، كان ساكن .. وكان أصفر ، واديه كبيره وكله وحش . ومكنش يحب ، ومكنش يكره ، ومكنش يقوم م الحته اللى يرسى فيها وكان دايما مع الجمل ، والجمل كان يكرهه . وكان بيخاف منه (تتوقف) كان ميحبوش .. كان يشيللو .. والجمل غدر به ، الجمل غدار » .

اذن ، فقد تآمرت الأم مع الجمل ضد الأب ، ضد الملك ، كما حدث فى « هامليت » ، وكان على الابن أن يعرف ـ مثل هامليت ـ من قاتل ابيه : « عاوز اسمع وأشوف ما اقدرش .. لازم اسمع .. لازم أشوف .. (للناس)

الحكاية .. الحقيقة .. (يتسمع مادا ذراعيه إلى الامام) .أنا منكم .. قولولى .. »

وينتاب الهلع الأم ، فقد أوشك الابن أن يلتقى بالعالم الخارجى .. بالناس .. « بالمستخبى » .. « أصلهم حولينا ، ومفيش حته من غيرهم .. فى كل مكان .. وكانوا فى درا النخل ، وتحت النخل .. وورا الجسور ، وعند الهدار .. وفى السما .. وتحت الأرض » رغم انه « مكنشى فيه ناس ، والدنيا بتاكل نفسها تحت الشمس » ينتاب الهلع الأم ، فقد أوشك الابن أن يثبت وجوده « أنا موجود .. موجود .. أنا هنا .. موجود » أوشك الابن أن ينفض نير الأم عن كاهله ، فيتملكها الرعب ، وتتزلزل الأرض تحت قدميها .

وعند ما يستبد الخوف بالقلوب يفضى إلى الجريمة . فى « القاعدة والاستثناء » لبريخت نسمع القاضى يقول « اذن ، فانت معترف بان الاجير كان على حق فى كرهه لك ، هذا جميل منك ، اليس كذلك ؟ واذن فانت حين قتلته قد قتلت نفسا بريئة . هذا حق ، لكنك لم تقدم على ذلك إلا لأنك لم تكن تستطيع أن تعرف ان كان ما يضمره لك خيراً أو شراً . نعم ، نعم ، مثل هذا يحدث فى دوائر البوليس ، فانت ترى عساكر البوليس يطلقون الرصاص على جمهور من المتظاهرين .. على قوم لا شك فى انهم مسالمون فما الذى يجعلهم يطلقون عليهم الرصاص ؟ لماذا يفتكون بهم ؟ الجواب ، بسيط ذلك لأنهم لا يستطيعون أن يفهموا عدم مبادرة هؤلاء المتظاهرين إلى اقتلاعهم من فوق ظهور خيولهم والفتك بهم لساعتهم .. فاذا أطلقوا عليهم الرصاص فذلك لأنهم خائفون .. هذا كل شيء .. وشعورهم بالخوف هو الذى يؤكد سلامة ادراكهم .. لهذا يتعذر عليكم أن تدركوا أن هذا الاجير كانت بمثابة الاستثناء من القاعدة » (من ترجمة الدكتور عبد الغفار مكاوى ـ بمجلة المسرح ـ العدد الثانى) الخوف اذن يدفع إلى الجريمة والضعيف والخائر والجبان أشد اقبالا على الجريمة من القوى الواثق الشجاع) .

وتحت تأثير الخوف تبدأ المراوغة والمخاتلة ، فتقول الأم « محصلش حاجة .. واللى حصل حصل .. وانتهى .. ننساه .. نقفل لبواب .. أصل كنت أكرهه .. وأنا احبك .. كان سهيان وميت وأنا باحبك .. أنت عنيه .. أنت

اديه .. أنت سندى .. أنت كفنى .. واكمامك دى هتنفضها على تربتى وتمشى .. تقعد شويه زعلان وتمشى .. »

ها هى الأم تستجدى عندما سقط القناع وانكشف « المستخبى » . ها هى الشخصية القوية تستجدى الشخصية الضعيفة ، وعندما تظهر بقع الدماء على الاصابع المجرمة ، لكن المجرم إذا كان يضعف امام العدالة والضمير ، الا أنه يمضى فى الدفاع عن نفسه ، وتقود الجريمة إلى الجريمة . متى انطفأ نور الحب ، وسادت ظلمات الكراهية توالت الجرائم والشرور .

وفى معرض الدفاع عن نفسها تحكى الأم القصة كما تريد أن تحكيها « ده كثير .. أنت ابنى .. وانا اللى اقول .. اسمع منى .. استمع الحكاية .. الحقيقة » وتمضى شخصية الأم تنمو وتتضخم فى حين تتضال شخصية الابن وتتآكل وتنزوى وتستسلم .. فلنستمع إلى الأم تروى ما حدث : « أنا لما وصلت كانت الدنيا فرن كبير ، والجمل هايج وابوك ع الأرض ، وبيعوى والدراع فى حنكه ، مفيش رجل (فترة) وأنا مكنتش احبه .. كنت بخاف ، قربت منه (تقترب من الابن) وجبت القلة (تتوقف وتقع عينيها على قلة قديمة) خدت القلة وقلت اسقيه ، وصرخت .. وسكت .. قلت اسقيه .. الدنيا كانت حر .. ضهر .. وجوا غليان .. وبرا غليان .. نار فى كل حته .. نار .. قلت اسقيه .. اطفى النار وهو كان بيصرخ من اللى فيه .. واقع ع الأرض .. والدم بيطفح منه .. مليت عليه .. قلت اطفيها .. واخلص .. وقلته اشرب .. اشرب .. اشرب .. » .

يدافع المجرم عن نفسه ، وتقود الجريمة إلى الجريمة . متى انطفأ نور الحب وسادت الظلمات ، ظلمات الكراهية ، توالت الجرائم والشرور . كان لابد للأم أن تقتل من شك فيها ، من هيج آلام جرحها الذى لا يندمل .. انظر إلى نفسك ، عندما يقترب الطبيب لينزع الضمادة عن جرحك ، حتى كي يطببك ويشفيك . قد تجد نفسك ، بحركة لا ارادية ، تمد ذراعك لتمنعه ، لتصده عن أن يلمس جرحك . وهذا ما تفعله الأم . بحركة ملؤها الألم تدافع عن جرحها المتقيح ، وتقتل ابنها سواء قتلا ماديا او قتلا معنويا كما فى « الدرس » ليوجين أونيسكو ، وذلك بأن تئد شخصيته ونزعته الاستقلالية . فالذى يؤلم الأم فى هذه اللحظة ليس ابنها بقدر ما يؤلمها اقترابه من اكتشاف الحقيقة .

تخرج الأم من صندوقها ، أى من أعماقها ، قنينة صغيرة تخفيها فى صدرها ، ثم تسكب منها فى القلة قطرات تسقيها للابن الذى يشربها فى وقفته المنكسة فيذوب ويندثر . تذوب شخصيته وتندثر نزعته إلى فتح الشباك الذى يطل على جبها الحافل بالكراهية والمقت ، بالمقت الذى جعلها تنطوى على نفسها ، وتغلق على روحها الابواب ، وتخاف العيون ، وتتوجس خيفة من الهمسات . عندما « يتسلل الابن إلى الخلف حتى يلامس الابواب الداخلية » تهب الانا السفلى وتشحذ أسلحتها لتواجه ذلك الذى يتحسس طريقه إلى دهاليزها العطنة المظلمة .

عندما تفقد النفس اتزانها وصحتها تضحى منحرفة ، تتظاهر بغير ما تبطن ، وتجاهر بغير ما تضمر . يخاف الناس بعضهم ولكنهم يعزون بعضهم بعضا أيضا . ما ابدع الأقنعة التى تخفى وجوده المردة والمسوخ .. « أحنا واحد .. احنا لبعضنا » كان يجب أن يكون الديكور كله رماديا باهتا اذن ، حتى إذا لم يذكر المؤلف ذلك فى مقدمة مسرحيته .

يتشجع القاتل الجبار فى مواجهة الناس ، وفى حضرتهم ، لكنه ينهار عندما يخلو إلى نفسه . ان العقاب الذى لا ينطفىء يكون عندما يخلو المرء إلى نفسه الآثمة ، وتتأجج النار التى لا تخمدها حتى آلاف القلل من الماء ، عندما يواجه الانسان نفسه ، عندما يرى القاتل وجهه البشع فى المرآة ، عندما تطارده « الايرينيات » (آلهات الندم والعقاب فى التراجيديا الاغريقية) بلا هوادة أو رحمة ، عندما يتصاعد اليه من الجب السفلى فحيح الأفعى التى تلتف على روحه وتلدغها كل لحظة آلاف اللدغات .

ولهذا فمع اطراد وصول المعزين الذين يتحركون فى بطء وهمود ، وايقاع حزين قرب نهاية المسرحية يزداد ثبات الأم « وتصل واقعيتها إلى مداها » . لكن عندما ينصرفون وتلفها الوحدة من جديد ، يعود العذاب حادا ممضاء كما كان ، وربما عاد أشد عنفا وأكثر قسوة . فالمرأة الآن قد فقدت الزوج والولد ، ولم يبق امامها الا نفسها عارية منعزلة . ستحاورها وتداورها ، وتحاول أن تقنعها ، وعندما لا يصل الدواء المؤقت إلى الابراء من العلة الدفينة ستأكل الروح الشريرة نفسها . فالكراهية داء عضال ، ووباء يقتل من حولنا ، ثم يستدير ليقتلنا نحن أيضا الذين انغرس فينا الداء العضال .

« انتو جيتوا ؟ قولو عايزين ايه .. فيه حاجة (تتأمل نفسها فى ريبة) انا مخبية حاجه . (تتساءل) مش مصدقين ؟ مش داخل ودانكم كلامى لسه برضه ورايا .. ملوش آخر ؟ (تتوقف) انا اللى عملتها (بحدة) سميت ابنى م القلة .. انا .. اتكلموا .. بلاش تقفوا كده .. وتضحكوا فى عب بعض.. بتضحكوا ؟ مش مصدقين ؟ كده ؟ انا .. انا اللى عملتها .. انا يا ناس .. يا ناس .. أنا ؟ » . ويسدل الستار .

قد لا تكون الأم قد قتلت الأب . قد يكون الجمل قد التهم ذراعه وارداه الهلاك دون تدخل من الأم أو من أحد ، لكن الأم كانت تتوق من الأصل أن يقتل زوجها . كان قلبها يفيض بكراهيته وبغضه ، وكان مقتها له قد وصل إلى حد الاثم . وعندما رأته قد قتل اندلعت فيها نار الشعور بالذنب . وعندئذ تكون هذه المسرحية على مستوى نفسى ممتاز . وتلقى الزوجة جزاءها فالشعور بالاثم لا يقل فاعلية على النفس البشرية عن ارتكاب الاثم ذاته .

« الشبابيك » :

تنتهى مسرحية « الشبابيك » بأن يعم الدخان المسرح آتيا من « الأرض الجوانية » ليخنق سادة القصر .

وكأن المؤلف اراد أن يشارك أمته فى انتفاضتها على الاقطاعية ورأس المال فاختتم مسرحيته بحل يومىء إلى ثورتها ، الا أن هذا الحل جاء من الناحية الفنية بلا مقدمات كافية ، مما جعله مجرد لمسة تكميلية لا عصبا أساسيا ولا تيارا متدفقا مطردا فى المسرحية . ولا يغير من ذلك أن ثمة اشارات عرضية إلى هذه النتيجة فى ثنايا المسرحية ، مثل عبارة « بيوتهم بتتكسر وتقع على اللى فيها وتاكلها الأرض .. والفلاحين وسعوا الجرن » وعبارة « اللى فوق يصبح تحت فى بيوتهم .. والغجر والفلاحين والشراقوه بيحطوا اديهم عليها يوم بعد يوم .. هى دى بيوتهم . » .

وتعتبر « الشبابيك » خطوة من شوقى عبد الحكيم للخروج بمسرحه من العالم الداخلى ، من « منطقة الشعور الداخلى » ـ على حد تعبير يحيى حقى فى مقدمته ـ لكن هذه الخطوة ليست خطوة كبيرة ، فهى لا زالت مسرحية تدور فى

« الأرض الجوانية » . وكان من اللآزم أن يكتب شوقى عبد الحكيم « ملك عجوز » حتى يخرج إلى حيث ضوء الشمس .. إلى حيث الحركة الايجابية .

« ملك عجوز » :

يرسم المؤلف فى « ملك عجوز » صورة لمجتمع كله زيف وخداع للشعب . يهيب الحاكم بالرعية أن تصبر على بلواها . ويلقى تبعة ما هو واقع بها على قوى شريرة أجنبية ، ويتنصل من تبعيتها . وإذا تململ الشعب فهو يوجه ذلك التململ وجهة أخرى . ويصرف أنظاره عن مصدر البلاء الحقيقى . ولقد الفنا هذا الوضع فى دول الملوك والاباطرة الذين يصورون لشعوبهم أهدافا مهولة يعبئونهم ويدفعونهم نحوها حتى يأمنوا أن يفرغوا لهم فيحاسبوهم حسابا عسيرا . وقد يصل الأمر بملك من الملوك أن يتمسكن ويتذلل لشعبه ، مذكرا أياه أنه عجوز ، حتى يثير فيه نوازع النخوة والشهامة ، داعيا أياه فى خبث أن يلتف حوله ويلتصق به .

ها هو الملك فى مسرحية شوقى عبد الحكيم يتودد إلى شعبه : « أنا منكم .. ولابس هدوم أبويا .. وأبويا منكم .. ولابس هدوم أبوه .. وأبنه منكم ولابس هدوم أبوه » ثم يتنصل من مسئولية الشقاء الرازح على الشعب « البحر موش فى أيدى .. والوحش واقف فى السكة .. والموت فى كل مكان » .

ويبدو أن ثمة تحالفا خفيا بين الملك والمارد « سعدان راس الغول » ذلك التحالف الذى رأينا تطبيقا معاصرا له فى الاحلاف الاستعمارية . اذ يقوم بين بعض الحكام والملوك الرجعيين وبين سادتهم المستعمرين مواثيق خفية غير مكتوبة ، مبناها المصالح المتبادلة والأهداف النفعية المشتركة .

لننظر إلى نقد المارد لسياسة الملك . وبينهما مواثيق خفية يجهلها الشعب : الملك حتى يستمر حكمه ، والمارد حتى يستمر ابتزازه لدماء الناس « سعدان راس الغول » مارد كبير ، والملك مارد صغير يريد أن يحمى نفسه بأن يندمج فى الشعب ويلتصق به « ويقلعهم الهدوم .. وهدومه غير هدومهم » لنستمع إلى المارد الكبير ينتقد المارد الصغير عندما ينزلق هذا الاخير فى سياسة من شأنها أن تنفض الصبر والاستسلام عن قلوب رعيته ، وتعرض

للقيام بعمل ايجابى من جانبهم . لنستمع إلى « سعدان رأس الغول » ينتقد سياسة « الملك العجوز » جنون .. الملك هيقع .. الملك بيقطع هدومهم .. الملك بيفتح عينهم .. الملك صابه العجز .. الملك بيقتل نفسه .. الأول يقتلونى .. وبعد كده يوقعوه » .

لا أمان فى تلك المملكة ، بل خوف ، وشر .

بالرغم من أن ثمة تحالفا بين الملك والمارد « سعدان رأس الغول » ، ومصالح متبادلة بينهما ، الا أن الأرض ليست مستقرة تحتهما . فيخاف كل منهما الآخر ، ويتوجس خفية . ويسبب هذا ارتباكا فى الروابط فيبدو المجتمع لا أستقرار فيه ولا دوام له . ها هو « الملك العجوز » يحاول أن يورط شريكه رأس الغول . ها هو يدبر تمرداً ضده « اصحوا . وكل واحد يسحب عصاته .. وفيه سكتين .. وف مره واحد منكم هيحط رجله ع السكة .. ويصل .. ويحط الحربه بتاعته فى جنبه (يشير الملك إلى الخلف . يتقدم منه الخدم ، ومعهم العصى . يتناولها منهم ، ويوزعها بنفسه . يتسلم كل رجل عصا ، ويسلمها لمن يقف خلفه ، فى صمت) ..

ويدهش المارد من هذا التصرف الأحمق الخبيث « العصى فى اديهم .. ملك بيفرق عصى .. ملك بيفرق سلاح .. ملك غريب .. ملك خايف وهو فوق .. »

ولقد طلع من صفوف الشعب يوما من الأيام من فكر أن يخلص البلد من شر المارد « سعدان رأس الغول » فتآمر عليه كل من الملك وسعدان ، وأوقعا به ، وصلباه جزاء وفاقا على جرأته وجسارته .

« الوزير : بيتكلموا مع بعض .. ولتنين صلبونى .
المرأة : (تستفسر) سعدان ؟
الوزير : والملك . »

لكن من الطبعى أن ذلك الذى خرج لينقذ البلاد من بلاء الغول ، وشره المستمر ، أن يسقط وأن تفشل حركته ، وتذهب ادراج الرياح ، فقد تردى « الوزير » فى شرك المغانم الشخصية والمكاسب الرخيصة . لم يكن هدفه الشعب ، ولم يكن وراءه الشعب . لقد خرج مغامرا ليحصل على الجائزة التى رصدها « الملك العجوز » المخادع لمن يخلص البلاد من بطش الوحش الرابض

عند موارد المياه . والملك فى قرارة نفسه وبالاتفاق الضمنى مع الوحش ذاته يعرف أن هذه الجائزة لن تكون من نصيب أحد ، فهى مجرد شرك يقع فيه من تسول له جرأته أن يهب ليخلص البلاد من الأوضاع السيئة الرابضة عليها ، الخانقة لأنفاسها .

« الملك : وبنتى آهى .. (تصعد الابنه الجميلة المحنطة ، وتقف على مقربة منه) آهى .. شايفين (يتوعد) واللى يجيبه ميت ولا صاحى يأخذها (يميل على الناس) فتحوا ودانكم .. أنا بأقول .. ع المارد .. ع الشر .. يتجوز بنت الملك .. وأنا راجل عجوز .. »

« الوزير : كنت عايز اتجوزها .

سعدان : علشان تبقى الملك . بعد اللى قدامك ما يمشى .. تبقى ملك . »

ويلاحظ القارىء أن الملك إذ يعرض الجائزة يتوعد ، كأنه يهدد الناس بسوء المصير لو تقدم أحد لخوض المعركة مع المارد الغول . وليلاحظ القارىء أيضا أن الأميرة « محنطة » لأن ما من أحد قد نالها منذ أمد طويل .

أن الخدمة الوطنية تقتضى من القائم بها أو المقدم عليها التجرد من الاطماع الشخصية . فكم من جسورين ضاعوا وضاع ما بدأوا من مجهود عندما فتحوا آذانهم لهؤلاء الأعداء وأن يظهر هؤلاء الاعداء بوعودهم الخلابة بمظهر الاصدقاء المخلصين .

تقتضى الخدمة الوطنية اذن التجرد من فكرة الغنم مقابل الجهد والمخاطرة ، وتتطلب بذلا متواصلا دون انتظار لعطاء . ولم يخرج « الوزير المصلوب » لملاقاة « سعدان رأس الغول » ومحاربته اداء لواجبه أو ارضاء لضميره ، بل طمعا فى الجائزة الكبيرة والمكافأة السخية : فى الأميرة ، وفى الملك بعد الملك .

وتتغير نغمة الوزير بعد أن وقع وفشلت حركته . ويبدو أنه نادم أشد الندم . وسيمضى نادما شأن كل من ينحرف عن الخدمة الوطنية إلى تحقيق اطماعه الشخصية فيسقط ويتردى فى الشرك .

لكن اين الشعب من البلاء الرازح على كاهله ؟ أنه يتعذب ، ويعانى العطش والجفاف والوباء والمهانة والمذلة ، لكنه مستسلم صاغر ، لأن ادراكه

لم يتفتح ، ولم ينضج بعد . ها هو وصف الحال فى المملكة « ملك عايز يستنه فوق ، ووزير عايز يبقى ملك ، وست عايزه تحبل .. هى دى الحكاية » ها هى المرأة تفصح فى لهفة عما يشغل عقل الشعب : اطماع وضيعة لا رفعة فيها ولا تطلع ولا ترفعه إلى مستوى العمل البطولى ، إلى مستوى استشعار ارادته ، واعمالها فى مواجهة كل من يقف فى وجه كرامته ونهضته . ها هى المرأة وهى احدى بنات الشعب تفصح عن الرغبات « العب الحجلة .. والنطه .. واعوم .. وانام على التراب .. وميكنش فيه عطش .. انا عطشانه (تحتضن جسدها وتتحسسه وتتلوى) محرومة .. انها تبحث عن متع الجسد وراحته ، عن حياة الدعة ، والخوار ، والهرب من آلام الحاجة .. ولا شيء غير ذلك . ومثل هذا المستوى المادى لا يتيح للشعب أن يرقى إلى مستوى مسئولياته ، ويثبت وجوده كشعب حر فى مسار التاريخ .

لكن هذه بداية الحكاية فحسب ، وهى لم تنته بعد . لا يمكن أن يقف الشعب عند حد « حب العياط » والحسرة والاستسلام للموت والهوان . لن يلبث الشعب أن يصرخ : « مين اللى يفكنى ؟ مين اللى يخلصنى ؟ » ويهب هبة واحدة فى وجه الاستعمار « فى كل حته » يضربونه بالطوب .. ويرجمونه ، ويدافعون عن « المية » .. « فى كل حته » يقتلونه .. « يحدفونه بالطوب » والعصى .. عند البحر .. وفى الحوارى .. والبيوت .. وتحت الزير .. وفى العتمة .. ويطردون الشر الذى فى الخرائب « والحتت المهددة .. وجواهم » .

ويتراجع الاستعمار ، ويحاول التنصل من جرائمه واخفاء شروره . وعندما يفلت الزمام من يديه أزاء سورة الجماهير يصيح « سعدان رأس الغول » مذعورا « ما انتوا عايزين تقتلونى .. أنا هاقتلكم فى كل حته ، وبكل العصى .. »

وبعد أن ينتهى الشعب من القضاء على الاستعمار ، يستدير ليقضى على الغول الداخلى ولنسمع « الملك العجوز » يختتم المسرحية منهارا : « راحوا كلهم .. (يتأمل المكان) معدش فيه حد (لنفسه) هايحاربوا ؟ هايقتلوه ؟ فى كل حته ؟ حتى جواهم ؟ (يتساءل) غرايب ! (فترة ـ لنفسه) وأنا .. أنا ؟ الملك . . ملك الملوك ؟ (فترة ـ يتلفت حوله متوجسا) مشوا .. كلهم .. ما عدشى فيه صبر ؟ خلاص .. (بجنون) هيقتلوه .. (بخفوت) ويرجعوا ..

يعملوها .. (تخفت الاضاءة الخلفية ـ تشتد الموسيقى) هنا .. معايا .. أنا الملك ؟ ملك الملوك .. يقتلونى .. بعد ما يقتلوه (يتوقف الملك ويروح يتأمل يديه ـ تسمع من الخارج أصوات هتافات ، ولغط ، وضجيج لا حد له ، يزحم كل المسرح) اديتهم السلاح علشان يقتلونى » .

وايا من كانت نهايته أسبق ، الاستعمار او الرجعية ، فأن مصيرهما مشترك ودمارهما محقق . عندما يصحو الشعب يجد ان الاستعمار والرجعية هما عدواه الذين يجب ان يوجه اليهما سلاحه ، ويسدد اليهما حرابه . عندما تموت الانتهازية ميتة « الوزير المصلوب » ويتغلب الشعب على شهواته ويقف على قدمية راسخا كالطود فالويل للماردين : الغول قاطع الما ، والملك العجوز الاحمق .

ها هو شوقى عبد الحكيم فى مسرحيته « ملك عجوز » قد انتقل من مسرح « العالم الداخلى » إلى عالم الحركة والايجابية الخارجية ، فقدم باسلوبه الذى لا يجارى مسرحية تتحدث عن انطلاق الشعوب بعد ان كان يدور من قبل فى جب الصدور .

بقى أن نقول كلمة أخيرةعن الاسلوب . أن شوقى عبد الحكيم يكتب الكلمات كما تسمع . انها لغة سماعية معيارها الاذن . لكنها لا تفقد شيئا من وقعها عندما تقرأ بقلب شغوف . وهى لغة نفاذه ، ذات أيقاع ، أنها مثل صوت الامطار فى « ملك عجوز » : كلمات ثقيلة محسوسة .

وإذا فكرت الاجهزة المعنية بالمسرح فى ترجمة بعض أعمالنا المسرحية إلى لغات أجنبية فلا شك أن مسرحيات شوقى عبد الحكيم قادرة أن تحقق لنا الوصول إلى المستوى العالمى .

* * *

رواية الخيال العلمى
هل لها وجود فى أدبنا العربى

* فى ديسمبر / كانون الأول ١٩٧١ م ، طالعتنا مجلة (دنيا العلم) بقصة علمية لتوفيق الحكيم ، قيل فى ديباجتها إن الأديب الكبير كتبها منذ خمس عشرة سنة . وتحكى القصة عن الانسان فى سنة مليون .

وبصرف النظر عن حلاوة الأسلوب وبراعة العرض ، فقد انتهى توفيق الحكيم باسم (القصة العلمية) إلى (قصة غير علمية) .

وتختلف (رواية الخيال العلمى) عن أعمال أخرى قريبة الشبه منها . فإن الحكايات الشعبية و (الحواديت) مليئة بما يشبه الخيال العلمى ، ولكن مع فارق جوهرى ، هو أنها ليست (خيالا علميا) بل (خرافة علمية) ولنتقبل هذا الوصف تجاوزاً على الرغم من أن (الخرافة) لا تتفق مع (العلم) .

الخرافة العلمية

إن شطحات (البساط السحرى) و (الحصان الطائر) و (طاقية الاخفاء) و (السلم الصاعدة درجاته إلى أجواء الفضاء) و (مصباح علاء الدين) وغيرها من الصور الفنية التى احتوتها (حواديتنا) وحكايات (ألف ليلة وليلة) ذلك الكتاب الرائع الذى كان له تأثيره الضخم على الخيال الأوروبى ، عندما ترجمه جالان ما بين عامى ١٧٠٤ و ١٧١١ م ، وقدمه فاكهة شهية للفكر والفن فى الغرب كله . على أن هذه الرؤى وإن تضمنت خيالا إلا أنه ليس على أى حال خيالا علميا ، وان أمكن اعتبار مثل هذه النصوص ارهاصات لما عرف فى القرن العشرين (بالرواية العلمية) ويحضرنا فى هذا المقام ما كتبه طه حسين وتوفيق الحكيم ، فى روايتهما (القصر المسحور) على لسان شهر زاد ، وهى تخاطب شهريار ، فتقول له ان أحفادنا سيحيلون كل هذا

الذى يبدو لك خيالات إلى حقائق ملموسة . فالراديو والتليفون والتليفزيون والطائرة والغواصة ، وغيرها من منجزات التكنولوجيا الحديثة ، ما هو إلا التجسيم العصرى لخيالات الأجداد وأشواقهم التى تاقت إليها نفوسهم . وكما أجتازت هذه الأشواق الانسانية مرحلة الخيال إلى التحقيق ، فكذلك تطورت الحكاية إلى القصة أو الرواية العلمية .

وإذا أردنا أن نبين مبلغ الخلاف بين هذه النصوص البدائية بكل طلاوتها وبين رواية من روايات الخيال العلمى ، فإننا ندعو القارىء إلى أن يقارن رسماً لأحد تلامذة المدارس الابتدائية عن (صاروخ ينطلق إلى الفضاء) ، برسوم هذا الصاروخ فى احدى محطات الفضاء .

وتختلف (الرواية العلمية) أيضاً عن كثير من الأعمال الأخرى ، التى تشبهها فيما تضمنته من (غرائب) ، نجدها فى قصص (الأشباح) و (الاحلام) و (تصورات العالم الآخر أو مابعد الحياة) و (الرحلات الخيالية) و (الأعاجيب) و (الاثارة) و (المغامرات العنيفة) ، وتتكرر هذه النصوص فى التراث الفكرى والأدبى لعديد من الشعوب ليس كتوارد عرضى للخواطر ، أو كنقل واقتباس تأثرى ، بل كتعبير عن تشوقات القلب الانسانى ومخاوفه ، وهى تشوقات ومخاوف يتفق فيها البشر ، وان اختلفت الصور التى يترجمون اليها هذه الأشواق والمخاوف ، والقوالب التى يصبونها فيها ، فالانسان على الدوام يريد أن يتعدى الزمن ، وأن يقهر الموت ، وأن يحقق لنفسه الخلود والصحة والقوة والثراء وأكبر قسط من المتع . ويتضمن القلب البشرى الخير والشر ملتحمين متصارعين على الدوام ، فيعكس التعبير الأدبى ، ذلك فى أعماله مهما اختلفت اللغات وتباينت .

القصة السيكلوجية

ويجب أن نضع موضع الاعتبار هذه التفرقة بين (القصص العلمية) وبين سائر ضروب القصص التى أوضحناها ، وذلك لأن القصنة العلمية تختلط كثيراً بصنوف القصص الأخرى ، وبخاصة قصص الأشباح ، والرعب ، والمغامرات العنيفة . كما تختلف القصص العلمية عن (القصص السيكولوجية) التى برزت كنمط خاص من أنماط القصة والرواية . وكذلك

تختلف الرواية العلمية عن (الرواية البوليسية) وإن كانت الرواية العلمية تستعير أيضا كثيرا من أساليب هذه الرواية ، بل واحيانا تختلط بها . وبتطبيق هذا الذى قلناه على بعض القصص العربية التى وصفت بأنها قصص علمية ، نجد أن قصة (ثقب فى جدار الزمن) ، لنهاد شريف ، هى قصة من قصص الأشباح أكثر منها قصة علمية ، وكذلك فإن قصته (عين السماء) ، تعتبر قصة بوليسية . أما قصته (القصر) ، فهى أميل إلى أن تكون قصة من (قصص الرعب) .

إن (الرواية العلمية) هى نتاج هذا العصر ، الذى أصبح للعلوم فيه اهمية قصوى ، لم تكن لها فى عصور سابقة . وقد كانت ممارسات العلوم فى عصور سابقة سحيقة من قبيل السحر الأسود ، وقد عرف تاريخ الأدب بسبب ذلك عديدا من (القصص السوداء) التى يمكن أن تكون ذات قرابة بعيدة بالقصص العلمية الحديثة . بل إن هذا الضرب من ضروب الفن مرتبط أساسا فى العصر الحديث بالمجتمعات التى حققت تقدما أكبر فى مضمار العلوم والتكنولوجيا . ولهذا كان مهد الرواية العلمية الحديثة فى المجتمعات المتقدمة ، أما فى البلدان النامية أو المتخلفة ، فإن هذه الرواية لا يكون لها أول الأمر وجود يذكر . وتقتصر قراءتها على أطر ضيقة كنوع من القراءات المثيرة للفضول . وتغلب قراءتها فى صفوف الشباب المتطلع إلى المغامرة . ولكن ما أن تفتح المدارس ، وتنشأ المعاهد والجامعات ومراكز البحوث يتغير الحال ، وتتهيأ الفرصة لأزدهار رواية علمية تناقش فروضا علمية وتجسمها فى حركة ابداعية . وربما كانت هذه الفقرة من قصة رؤوف وصفى بعنوان (حب فى القرن الحادى والعشرين) تعبيرا عن ذلك ، وتقول هذه الفقرة (كان الصاروخ المسمى « الوحدة » . يحمل أول سفينة فضاء عربية « السلام » ، وبها رائدان فى رحلة للفضاء . وقد سبق هذا اليوم العظيم عدة تجارب لاطلاق أقمار صناعية عربية . وتوجت هذه التجارب باطلاق أول رائدين عربيين إلى الفضاء) ، ويمكن أن نلمس بجلاء مبلغ التفاؤل الذى تتضح به هذه العبارات ، ولهذا أيضا ، فإن كاتب الرواية العلمية يكون عادة من المشتغلين بالعلوم ، أو على الأقل يكون قارئا متابعا للكتب والدوريات التى تعرض مكتشفات العلوم ومنجزات التكنولوجيا ، حتى يطرح فى أعماله الأدبية القضايا والفروض العلمية .

الحقيقة والفرض العلمى

والرواية العلمية الحقة هى التى لا تقتصر على تقرير حقائق علمية ، بل تجاوز ذلك إلى طرح فروض علمية ، تقيم عليها بناءها الفنى . وإلمام كاتب الرواية العلمية بالحقائق العلمية المستقرة ضرورى حتى يستعين بها على رسم الصور الأدبية رسميا صادقاً لا تفسده تقريرات مجافية لما توصلت اليه العلوم . فإن تلك المجافاة لا تهدم عمله فحسب ، بل وتفقده القدرة على حمل القارىء إلى تصديق ما يروى له . ولكن الروائى العلمى مطالب بأن يتجاوز هذه الحقائق العلمية المقررة إلى نسج عمله من (فروض علمية) يجرى حولها الجدل أو الصراع الذى يجعل من النص المكتوب عملا روائيا أو قصصيا .

إن مهمة الروائى العلمى ومتعته أن يعرض لنا عوالم اجتماعية هى فى أغلب الأحيان مرتبطة بالمستقبل . وبتوجيهنا إلى المستقبل ، يكون كاتب الرواية العلمية صاحب رؤية يطرحها علينا . ولهذا فهو يخرجنا من أطر الواقع المعاش إلى حقيقة رحيبة ، قد تكون أيضاً رهيبة ومفزعة ، وذلك عندما يحدثنا مثلا عن أناس ضائعين فى الفضاء أو تقمصتهم كائنات أخرى تتخذهم قناعاً ومظهراً ، أو عن كائنات أكثر ذكاء ودهاء ، سوف تغزوا كوكبنا أو تدمره تدميراً . ويبين من ذلك أن الرواية العلمية تتجه إلى الارتباط بمناقشة وضع الانسان فى الكون ، وبفضلها أتيح للقارىء أن يخرج عن اعتقاده فى سيطرته المطلقة على مصائر كوكبه ، فوسعت الرواية العلمية ادراكه لحقيقة وجوده أو على الأقل نمت من حدسه لما يمكن أن يقع له فى المدى الطويل ، وربما جعله ذلك أكثر تضامنا مع رفاقه البشر لمواجهة اخطار المستقبل . كما أن مكتشفات العلوم ومنجزات التكنولوجيا يمكن أن تصل إلى الرجل العادى عن طريق الرواية العلمية بأسرع وأسهل مما تصل اليه كحقائق معملية أو أكاديمية جافة . فالفن أقرب إلى وجدان الانسان من العلم ، وان كان مصير العلم والفن فى النهاية ملتحما أشد الالتحام . ولهذا فإن الدور الذى يلعبه الكتاب الذين يأخذون على عاتقهم تبسيط العلوم لعامة القراء هو دور كبير ومرتبط بالتمهيد لظهور الرواية العلمية ، ولقد كان الأستاذ سلامة موسى ، واحداً ممن يدين إليه كتاب الرواية العلمية بالكثير ، فقد جاهد لضبط الفكر العربى على ايقاع حركة العلوم وتقدمها فى العالم المعاصر ، مهيئاً بذلك الطريق لتقبل كتابات المحدثين

ممن اتخذوا من العلوم ومنجزاتها مادة لاعمالهم الأدبية ، من أمثال نهاد شريف ورؤوف وصفى .

وتبقى أمام الروائى العلمى عقبة ضخمة ، هى كيف يمكن أن يقنع قارئه بواقعية هذه الغرائب التى يحكيها ، أو بعبارة أخرى ، كيف ينقل القارىء من (الواقعية القريبة) ، التى تكبله إلى (الواقعية البعيدة) التى يلوح له بها .

الواقعية .. القريبة والبعيدة

وقد استطاع الدكتور مصطفى محمود ، أن يقدم لأدبنا العربى لونا جديداً من ألوان الرواية ، وربما كان أهم ما فى روايته (المستحيل) ، هو قدرة هذا الطبيب على تشخيص مرض العصر الحاضر ، ذلك المرض الروحى الذى يراه فى الاحساس بالاغتراب . و (الغريب) الذى يصوره مصطفى محمود ، هو الانسان الذى يبحث لحياته عن معنى ، ويؤمن بأن الحياة لها معنى ، ويرى أن بطولته فى أن يجد هذا المعنى .

وقد طرح مصطفى محمود ، فى روايته الثانية (الأفيون) قضية من أخطر القضايا فى تاريخ الانسان ، وأشدها الحاحا فى العصر الحاضر ، قضية الصراع بين قوى المادة وقوى الروح ، بين دائرة المعلوم ودائرة المجهول ، بين نتاج المعرفة العلمية ورؤى الكشف الصوفى . وانتهى إلى أن ما نجهله لا ينبغى أن يلغى ما نعلمه ، وأنه إذا كان هناك مجال للمعرفة الصوفية فإن المعرفة العلمية ، حتى إذا كانت لا تكفى وحدها للوصول إلى اليقين ، تكفى لكى تسير الحياة . فالسماء داخل العالم وليست خارجه ، أما كل ما هو غير انسانى أو كل ما لايضاف إلى الانسان فهو غير موجود ، على الأقل بالنسبة إلى الانسان .

ونجد عند مصطفى محمود ، فى (العنكبوت) فارقا بين الزمان الواقعى الحى ، زمان التطور والديمومة ، وبين الزمان الرياضى المجرد ، زمان عالم لا يكف لحظة عن الفناء والتجدد .

وفى رواية « العنكبوت » تصور مصطفى محمود الزمن على أنه « ديمومة » يرتبط فيها الماضى بالحاضر والمستقبل . وتصب امواج الماضى فى

الحاضر لتمضى متدفقة فى جريان دائب الى المستقبل الذى يصبح بدوره حاضرا ثم ماضيا الى ما لا نهاية . ان البرعم كان بذرة ، وهو ليس مقصودا لذاته وبذاته ، بل هو الموصل الى بذرة أخرى يتواصل بها الوجود ، وذلك بفضل « طاقة حيوية » تستهدف ابداع صور جديدة للحياة ، من خلال تطور مستمر . ومن ثم فان الأجدر بالتأمل للوجود ، فى نظر مصطفى محمود ، الا يشغله « عرض الموت » الذى يتلاشى ازاء « الخلود » الذى التعاقب اللانهائى لحلقات التجدد الاستمرارى لنتاجات « الطاقة الحيوية » الكامنة فى أعمق أعماق الوجود .

إن مصطفى محمود يعطى فى روايته (لغز الموت) اجابات لم يسبقه اليها روائى عربى ، فهو يؤكد أن الحياة متجددة والطبيعة دائمة البحث عن أشكال جديدة ، ربما متطورة أيضا . ويتسلل ما جال من خواطر على صفحات كتابيه (أينشتاين والنسبية) و (لغز الموت) إلى رواياته اللاحقة ، فيقول بطله الدكتور توفيق فى (الخروج من التابوت) :« لا موت هناك . ليس بعد الحياة الا حياة . وأقول لمن يسألنى عن متوسط عمر الانسان إنه اللانهاية » .

وكى يدلل مصطفى محمود ، على هذه النتيجة يلجأ إلى (النظرية النسبية) فالمادة - على حد قول امرى خان أحد أبطال (الخروج من التابوت) - لم تعد فى ضوء العلم الحديث صخرة صماء . انها مجرد ذرات ، وما الذرات سوى مجموعة من الالكترونيات والبروتونات ، وما الالكترونيات والبروتونات فى النهاية الا شحنة كهربائية . أى مجرد طاقة . ومن ثم فقدرة الروح امتداد شفاف لقدرة المادة ، ما دام الأثنان ، الروح والمادة ، شىء واحد فى التحليل الأخير .

وبسقوط التصور التقليدى للمادة بصيرورتها فى التصور الحديث حركة أى طاقة يسقط التصور التقليدى للزمان وللمكان معاً فقد كانت الفكرة القديمة عن المادة هى المصدر الذى تفرعت عنه الفكرتان الأخريان ، فليس المكان إلا مكان المادة ، وليس الزمان إلا تتابع المادة فى وعى الانسان .

وإذ تسقط النظرية السببية بدعائمها الثلاث : المادة ، والمكان والزمان ، تحل محلها النظرية النسبية التى ترى أن هناك بعداً رابعا ، غير مرئى للمادة هو الزمان ونعرفه بالحدس والتخمين ، وتقتصر حواسنا المباشرة على ادراكه .

(راجع كتاب الأستاذ جلال العشرى بعنوان « مصطفى محمود شاهد على عصره » ١٩٦٧ م)

الرواية العلمية الجديدة

وإذا كانت اهتمامات مصطفى محمود ، قد انصرفت إلى مجالات أخرى غير مجال (الرواية العلمية) الذى كان له فيه ريادة غير منكورة ، فإن الروائى القاص نهاد شريف ، قد راح يثرى هذا المجال بالعديد من أعماله الروائية والقصصية ، وبعد أن قدم روايته (قاهر الزمن) عام ١٩٧٢ م ، قدم مجموعته القصصية (رقم ٤ يأمركم) ، عام ١٩٧٤ م ، ثم صدرت له روايته الثانية (سكان العالم الثانى) ، هذا فضلا عن قصص عديدة نشرت بمختلف المجالات العربية .

ولعل من أفضل ما كتبه نهاد شريف (مندوبة فوق العادة) و (نهر السعادة) ، ففى هذين العملين حقق نهاد شريف التوازن المطلوب بين المعلومة العلمية والصياغة الأدبية ، فلم يجر العلم على الفن ، ولم يهبط الفن إلى درك الأكذوبة الحلوة . لقد تحقق للعملين المذكورين طعنة العلم ومواساة الفن . ومن خلال علاقات انسانية دافئة تسرى الفروض العلمية ، ويكتسى النص الأدبى بشجنية شاعرية يذوب فيها جفاف المادة المقدمة .

ومن انشغالات نهاد شريف ، فى أعماله القصصية والروائية جهود الانسان للتغلب على مشكلة الموت ، واطالة الحياة ، وهذه محاولات الدكتور حليم صبرون فى (قاهر الزمن) ، ومحاولات الدكتور متولى الزيتونى فى (القصر) ، وفى كثير من قصص نهاد شريف نقرأ عن هجرة الانسان إلى المستقبل .. ففى قصة (لكى يختفى الجراد) نحن فى القرن الحادى والعشرين ، ونعاين هجوما من جراد كونى على الأرض لابادة سكانها واحتلالها . وفى قصة (رقم ٤ يأمركم) ، وقد وجه سكان المريخ (بيانا إلى مخلوقات الأرض) ، وفى قصص مثل (وجهان لقصة واحدة) و (حادث غامض) ، نجد بشرا خرجوا إلى الفضاء الخارجى ، استقروا فى مراصد بعيدة ، أو ركبوا الصواريخ والأطباق الطائرة ، وكما تدفعنا بعض القصص إلى السنوات المليون المقبلة ، فإن بعضها أيضا يرجع بنا إلى مليون ألف عام

سابقة . وفى قصة (حذار إنه قادم) ، يتحدث نهاد شريف عن الزمن الآتى الذى سيندثر فيه البشر ، ويبقى محلهم ما صنعوه من بشر آليين . وفى قصة (الهجرة إلى المستقبل) ، يتحدث المؤلف عن توق الانسان إلى اطالة عمره بأن يحيا الأزمان التى يريدها وذلك بعمليات التبريد لسنوات طويلة ، كما يدعو نهاد شريف إلى السلام ، ويحذر من أسلحة الدمار النووية ومخزونها . وقد روعه أن قلة ضئيلة من العلماء فى العالم يعملون حقا من أجل السلام وخدمة البشر ، فتخيل جماعة مخلصة من العلماء تلجأ إلى قاع المحيط تتخذ منه قاعدة لها توجه منه جهودها للدفاع عن الانسانية وحمايتها . وأقام نهاد شريف على هذا الخيال العلمى الانسانى روايته (سكان العالم الثانى) .

ويسهل على نهاد شريف ، اقناعنا عندما يحدثنا فى أعماله عن تجارب أطباء تجرى فى سنواتنا المعاصرة ، ولكننا نفقد القدرة على التصديق ، عندما يحدثنا عن تجارب فضائية يجريها رواد فضاء مصريون فى سنوات بعيدة مقبلة ، لماذا يمكننا التصديق فى الحالة الأولى ، ويصعب علينا ذلك فى الحالة الثانية ؟ فى الاجابة على هذا السؤال ما يكشف عما يتوفر للرواية العلمية من قوة وما يعتورها من قصور ، أو بعبارة أدق يكمن فى هذه الاجابة مصير تلك الرواية وقدرها . ويمكن أن تكون أجابتنا على ذلك أن ممارسات الطب حقيقة من حقائق حياتنا اليومية ، أما ارتياد الفضاء فليس لنا به أدنى صلة الآن ، فكيف نصدق أن رائد الفضاء حسنين أو محمود مثلا ، قد فعلا كذا وكذا ، وان رائد الفضاء المصرى وهو يقود صاروخه متجاوزا غلاف الكرة الأرضية ؟ إن عنصر الصدق هنا يتزلزل حتى إذا ما تحايل المؤلف على ذلك بأن يقول لنا إنه انما يتحدث عن أعمال ستجرى فى الأعوام الألفين القادمة ، بل إن التصديق يضحى بهذا التحايل أشد صعوبة .

وفى قصة (القصر) ، وهى من قصص الأعاجيب واثارة الرعب ، يحاول الدكتور الزيتونى ، ارجاء الموت واطالة الحياة ، وذلك بالسيطرة على مرض الشيخوخة وتأجيل سريانها سنين عديدة ، وقد توصل هذا الطبيب المعمر إلى اكسير عمد إلى تعاطيه ، وإلى تجربته على من لجأ إلى قصره الغامض المنيف بغية التمتع بسنوات اضافية من الحياة ، على الرغم من أن الشيخوخة قد استبدت بأجسامهم ، ولم يقو الاكسير المذكور على تجديد مظهرهم رغم ابقائهم على قيد الحياة : ومن أجل ذلك فهم يلوذون بقصر الدكتور الزيتونى ،

ولا يخرجون منه الا متسللين تحت جنح الظلام ، حتى لا يثيروا تقزز الناس منهم ، والاعتداء عليهم . فى هذا الجو المرعب من الظلمة والعزلة والظلال تدور أحداث القصة .

وتقودنا مثل هذه الأعمال إلى (المجهول) والانسان متشوق إلى فض الغازه . ومن هنا تلعب رواية الخيال العلمى بألبابنا ، وتستحوذ على اهتمامنا . ولهذا فالكاتب يجب أن يكون قادراً على أن ينفذ ببصيرته إلى غوامض الوجود ، سباقا إلى طرح اسئلتها ، واستجلاء اجابات لا نطالب بأن تكون صحيحة . بل يكفى أن تكون محتملة الصحة . ويجب أن يتوافر فى الكاتب هنا شرط جوهرى ، وهو أن يحملنا على أن نثق فى انه ليس دجالاً مشعوذا يتلاعب بنا دون أن يكون لديه شىء يقوله . ولهذا فإن كاتب الرواية الخيالية سرعان ما تنضب موارده ، فيكرر نفسه تكراراً يفقده اهتمام القارىء به ، ما لم يكن ذلك الكاتب دائب البحث عن منجزات العلوم . فكاتب الرواية العملية يصبح ببحثه الدائب هذا وما يتوافر له من حدس فنى ، برجا من ابراج المراقبة ، أو مركزا من مراكز الاستطلاع . أو إن شئنا أن نستعمل الفاظا من قاموس الرواية العلمية ذاته ، فانه يصبح (رادارا بشريا) ويتسنى له بهذه الخصيصية الا يقتصر على أن يكون تابعاً ذليلا لرجل العلم ، بل إنه بملكة الخيال العلمى يتوصل إلى تقديم (أعمال متجاوزة) ، وهذه الصفة من أقيم ما يمكن أن يتصف به العمل الأدبى . فالفن استشراف للمستقبل واستكناه لكنهه . وهذا ما نريد الا يغفل عنه كتاب الرواية العلمية عندنا ، سواء الجيل الحالى منهم - وهو جيل الريادة - أو من سيأتى بعدهم من أجيال أيضا . إن عليهم التزود من المعلومات العلمية بأحدثها ، ولكن عليهم أيضا برؤية متجاوزة - يفرضها عليهم الفن الجيد - أن يقدموا الخدمة المرجوة منهم ، وهى أن يدلوا برؤى أدبية يرجى أن تصدق بعد حين .

أسلوب القصة البوليسية

وليس بمستغرب أن يختلط فى بعض أعمال نهاد شريف ، أسلوب القصة البوليسية بأسلوب القصة العلمية ، فقد صارت القصة العلمية بديلة القصة

البوليسية لدى الكثير من القراء . واصبحت القصة العلمية أداة النزول بالعلوم إلى رجل الشارع ، فتسقيه الحقائق العلمية فى ملعقة من السكر المذاب . وأضحى مألوفا أن نلتقي فى كتابات نهاد شريف بمثل هذه الأشياء : العيون المغناطيسية ، الأذن الالكترونية ، خريطة النجوم ، لوحة القياس الرادارى . ولا شك أن التقاء ذهن القارىء بمثل هذه المعلومات يجعله أشد ألفة بالعصر التكنولوجى المتقدم الذى نسير اليه شئنا أو أبينا .

وقد حفلت أعمال نهاد شريف ايضا ، بأوصاف لأماكن جديدة فى أدبنا ، مثل مراكز الأبحاث ، ومعامل الاختبار ، والصواريخ ، والمصحات المتقدمة جداً ، مثل مصحات التبريد ، كما فى قصة (الهجرة إلى المستقبل) أما فى رواية (سكان العالم الثانى) فقد تغير الديكور كله ، وصرنا نحيا بوجداننا وحواسنا وفكرنا فى عالم سريالى تماما ، وإن كان عالما حقيقيا بقدر ما فى الحقيقة الطلية ذاتها من غرابة . ونود أن نقف بالقارىء على الأخص عند وصف نهاد شريف لحجرة بطل قصته (مندوبة فوق العادة) ، يقول : الحجرة العليا حولتها أنا فى حدود امكانياتى المادية إلى معمل يزخر بالعديد من الكؤوس والمعوجات وأجهزة الخلط والتسخين . كما وضعت ميكروسكوبا وهاونا وميزانا حساسا ، وغلاية كهربائية وجهاز أشعة . . إلى جانب ما تمتلىء به الأرفف والدواليب من قوارير وعلب وزجاجات ملئت بأنواع متباينة من السوائل والأحماض والمساحيق والاعشاب ومختلف المواد الكيماوية ، إلى جانب أدوات مزجها وخلطها وقياس تفاعلاتها . فى هذه الحجرة لشاب عالم هاو جرت أحداث واحدة من أجمل قصص الحب . وإننا لنأمل أن تستهوى هذه الحجرة بعض شبابنا ممن يسعدهم الحظ بقراءة قصص نهاد شريف ، فتجتذب إلى مملكة العلم فتياناً استحوذ عليهم الضياع ، واستبعد بهم خواء يملأونه باهتمامات عصبية ، مثل التحمس للكرة وأفلام الجنس والعنف والجريمة ، وشتى السخافات المبددة لثرواتنا العقلية ، وكلنا أمل فى أن يعيش بيننا فى المستقبل شباب من أمثال ذلك العالم الطبيب بطل قصته (مندوبة فوق العادة) ، التى جمعت بين رقة الحلم ورهبة الكابوس . ويبدو حقاً أن جذب الشباب إلى حب العلوم هو أحد أهداف نهاد شريف الجادة من كتابة الرواية العلمية التى اتخذها رسالته فى الحياة .

قصة الخيال العلمى تتوالى

وإذا كان نهاد شريف ، قد أثبت وجوده فى مجال الرواية العلمية ، ورسخ قدمه فى هذا الفن الجديد على حياتنا الثقافية ، فإننا نطالع من وقت لآخر ، قصصاً لأديب يرقى سلم (الخيال العلمى) بخطوات صاعدة ، هو رؤوف وصفى ، الذى قرأنا له عددا من القصص العلمية الباكرة مجلتى (الثقافة الأسبوعية) و (الزهور ، ملحق الهلال) ، وهما مجلتان أفسحتا صفحاتهما لأقلام الشبان وكتاباتهم الطموح .

وتحكى أولى قصص رؤوف وصفى ، بمجلة (الزهور) فى أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٧٤ م ، وهى بعنوان (عالم آخر) تحكى عن مخلوقات دقيقة جداً لا ترى بالمجهر ، وأعدادها لا حصر لها ، جاءت تحتل الأجسام وتسيرها إلى ما تريده ، وقد تمكنت هذه المخلوقات بالغة الذكاء ، حتى أنها لتقرأ ما يدور فى ذهن محدثها قبل أن ينطبق به ، تمكنت من تهديد طبيب ليجرى عملية جراحية لخطيبته يتسنى بها لهذه المخلوقات أن تحتل جسدها ، وتتكاثر معرضة البشرية كلها لأخطار جسيمة .

أما قصته الثانية (من ثقب الباب) فتسجل محاولة للتفاهم بين سكان الأرض الذين صعد منهم بعض الرواد الى القمر ، وبين سكان القمر الذين وقع أحد صغارهم فى أسر أولئك الرواد ، وإذ تمضى القصة نتبين أن الصغير لم يؤسر بل وضع فى طريق الرواد لينقل اليهم أفكار القادمين بالصاروخ .

وتفيض قصة (يتألمون فى صمت) انسانية ، وتأكيدا للأخوة بين الانسان وكل الكائنات من حوله ، ومن هذه الكائنات ما تحيا فى عوالم (من حولنا ، لا تصل أصواتها إلى آذاننا البشرية ، عوالم تتألم فى صمت) ، وتحكى القصة عن عالم من علماء الصوت المصريين توصل إلى اختراع جهاز يلتقط أى ذبذبة ، سواء مرتفعة أو منخفضة ، وتحولها إلى ذبذبة يمكن للأذن البشرية سماعها ، وعندما يشرع فى تجربة جهازه فى الحديقة ، يلتقط الجهاز أصوات أنات الزهر ، عندما تقطفه يد انسان ، وصرخات الألم من جذع شجرة ، عندما تهوى عليها بلطة الحطاب ، هذه الأنات والأهات والزفرات لا تسمعها بالأذن العادية ، لكنها تعبر عن ألم العوالم من حولنا ومعاناتها من عسف الانسان وخشونته . هذه الشكوى الصامتة النبيلة تنقلها إلينا قصة

رؤوف وصفى . وهى افضل ما قرأناه من قصصه ، فقد وظف المعلومات العلمية توظيفا جيدا ، وذوبها فى محلول أدبى كفل لعمله شجنية شاعرية تتسلل إلى القلوب .

وتحكى قصة (التجربة) عن احتمالات الحياة على المريخ عام ٢٠٦٣ م ، حيث يخرج من البيوت الزجاجية الفوج الأول من أبناء الأرض الذين هيئوا للحياة على ذلك الكوكب الميت وتعميره .

أما القصة الخامسة لرؤوف وصفى ، فهى (حب فى القرن الحادى والعشرين) وقد نشرت بالعدد الأخير من مجلة الزهور ، الصادر فى سبتمبر / أيلول ١٩٦٧ م ، وتطرح القصة سؤالا : هل يزول الحب فى القرن الحادى والعشرين ؟ وتجيب على السؤال بتوجيه رسالة من الفضاء إلى كل شباب العالم ترجو الا يطغى العلم على الحب فى القرن الحادى والعشرين . ويكفى ما قاساه العالم من الكراهية فى القرن العشرين . وهكذا يعود رؤوف وصفى ، ولكن بأسلوبه الخاص إلى طرح السؤال الذى طرحته قصة توفيق الحكيم ، المشار اليها فى بدايات هذه العجالة . هل تطغى الآلة على الانسان فى مستقبل حياته ، فتقضى على الحب ، وعلى الانسانية ذاتها ؟

ولا يمكننا أن نختتم استعراضنا لروايات وقصص الخيال العلمى فى أدبنا المعاصر ، دون أن نشير إلى رواية (شخص آخر فى المرآة) ، الصادرة عام ١٩٧٥ م ، ويحكى لنا مؤلفها محمد الحديدى ، عن عقل يحيا فى جسد غير جسد صاحبه الأصلى ، وقد طرق هذا الموضوع من قبل حتى فى أدبنا المصرى ، ويكفى أن نذكر فى هذا المقام بعض أعمال الدكتور يوسف عز الدين عيسى ، الأدبية والاذاعية ، وهو من رجال كلية العلوم بالاسكندرية ، ارتاد مجالات الأدب فى الخميسنات على الأخص . وكذلك لا يغيب عن بالنا رائعة الدكتور لويس عوض « العنقاء » ، تلك الرواية المتشابكة الخيوط ، المتعددة المستويات ، التى استخدم فيها المؤلف فكرة سطورية قديمة ، ويتأتى للبطل أن ينتقل من جسده وهو يقتل إلى جسد آخر يمضى ليحيا فيه ومن خلاله .

مستقبل قصص الخيال العلمى

إن أدب الخيال العلمى عندنا لا زال فى بداياته ، وعلى جيل الرواد الحالى أن يعمل من أجل تجويد فنه واتقان صنعته . ويمكننا أن نقول بصفه عامة . إن كثيرا من أعمال الرواية العلمية يتسم بتقريرية مباشرة تقترب بالعمل الروائى من فن المقال ، وتنحدر ببعض الصفحات إلى فجاجة الخطب وبلادة التقارير مما يحرم هذه الصفات من صفة العمل الأدبى . ويساعد فى اعطاء هذا الاحساس أحيانا كثرة المصطلحات العلمية المستخدمة ، مما يضعف من نسيج القصة ويقترب بها من اطار الجدل والمناقشة ليضحى العمل امتدادا لفكر الكاتب نفسه . ومن حق الكاتب أن يصوغ أفكاره على لسان شخصياته ، ولكن من حق هذه الشخصيات على الكاتب أن يكون لها استقلالها الفنى ومنطقها الداخلى وحركتها الحرة ، كما تخلو بعض هذه الاعمال من الدفء الانسانى وتجثم على القصص تلال من الجليد مردها عدم قدرة الأديب على التخلص من برودة العلم وصرامة ابحاثه . والأخطر من ذلك كله عدم خلو كتابات الخيال العلمى فى بعض الأحيان ، من أخطاء علمية قد تبدو للقارىء تارة ، وتغيب عليه تارة أخرى . وهو ما يلقى على الأديب مسئولية كبيرة ، فليس الأدب ، مهما أوغل فى الخيال ، زيفا وكذبا ، بل هو الحقيقة ، وما أرحب الحقيقة ، وأعمقها ، وتعدد وجهات النظر فيها ، بل وما أكثر جوانبها الاحتمالية ، وما أشد غرابتها .

وأخيرا ، فثمة ما نقوله لكاتب الخيال العلمى عندنا ، إننا أزاء نصوص هذا الضرب من الأدب ، لا نستطيع أن نطرد بسهولة ـ فيما عدا قلة من النصوص المتقنة ـ احساسا بأننا إنما نقرأ أعمالا معربة او مقتبسة عن أعمال أخرى أجنبية ، وإذا ننقل هذا الاحساس لكاتب الرواية العلمية عندنا لا نقصد سوى أن نستحثه على أن يزيد صنعته صقلاً ، حتى يطرد عن جواهره شوائب تقلل من لمعانها .

فهرس

صفحة

صدر من هذه السلسلة

١ ـ الحلقة المفقودة فى القصة المصرية	د . سيد حامد النساج
٢ ـ مسرح الثقافة الجماهيرية	فؤاد دوارة
٣ ـ بناء لغة الشعر	تأليف جون كوين ترجمة : د . أحمد درويش
٤ ـ معنى الفن	تأليف : هربت ريد ترجمة : سامى خشبة
٥ ـ روايات عربية معاصرة	د . على شلش
٦ ـ البطل فى المسرح الشعرى المعاصر	د . حسين على محمد
٧ ـ فى نقد الشعر	د . كمال نشأت
٨ ـ سرادقات من ورق	د . صبرى حافظ
٩ ـ ثقافتنا بين نعم ولا	د . غالى شكرى
١٠ ـ اشكاليات القراءة وآليات والتأويل	د . نصر حامد أبو زيد
١١ ـ مقدمة فى نظرية الأدب	تأليف تيرى إيجلتون ترجمة : أحمد حسان
١٢ ـ الوتر والعازفون	حلمى سالم
١٣ ـ الانسان بين الغربة والمطاردة	محمد محمود عبد الرازق

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

● ضمن اهتماماتها المتعددة بالنشاط الثقافى بمختلف أشكاله ، تعنى الهيئة بإصدار عدة سلاسل من الكتب هى :

أولاً : سلسلة أصوات أدبية :

- مخصصة لإبداع أدباء مصر فى كل مكان فى الشعر . فى القصة . فى الرواية والمسرحية .
- تصدر فى اليوم الأول من كل شهر .

ثانيا : سلسلة « كتابات نقدية » :

- تواكب الإبداع الأدبى بالدراسة والتحليل ولا تغفل النظريات النقدية والعربية والعالمية وتفتح صدرها لكل فكر جاد يتسم بالطابع النقدى .
- تصدر فى منتصف كل شهر .

ثالثاً : كتاب الثقافة الجديدة :

- تتناول حياة أبرز المفكرين وأعمالهم وأدوارهم فى إضاءة العقل والوجدان ودراسة تحليلية لإنجازاتهم فى خدمة الفكر والإبداع العربى .
- تصدر كل شهرين .

رابعاً : سلسلة « مكتبة الشباب » :

- تأخذ على عاتقها مهمة التثقيف العام بتقديم كتب مبسطة تتناول مختلف ألوان المعرفة .
- تصدر كل شهرين « مؤقتا » .

رقم الأيداع بدار الكتب
١٩٩٢ /٤٧٤٢

I. S. B. N
977 - 235 - 047 - 5

مطابع الأهرام بكورنيش النيل

هذا الكتاب

هذه مجموعة من الدراسات النقدية كتبت فى الستينات والسبعينات ، عن اسهامات ابداعية فى القصة والمسرح والرواية وغيرها . ولم يكن القصد من كتابة تلك الدراسات سوى معايشة نصوص حبيبة ، ومحاولة سبر أغوارها ، من منطلق البحث عن اجابة على السؤال الذى يطرح نفسه على كل قارىء يتخذ من القراءة متعة لأيامه واثراء لحياته ، إلا وهو ما الذى يحبب النفس فى هذه القصة أو تلك المسرحية أو الرواية ؟ وعندما تأخذ على عاتقك ان تبحث عن السبب فى ذلك ، وتجد فى العثور على اجابة ، فقد أدركت متعة تضاف الى متعة القراءة لذاتها ، وقد يعمد القارىء المتأنى ايضاً الى اجراء المقارنات لنفسه وبنفسه بين النص الأدبى المقروء ولوحات ومعزوفات ونحوت تتلاقى جميعا عبر الأخوة التى تربط بين الفنون ، ومنها « فن الكلمة » فيبين له من هذه المقارنات كم من ألوان وخطوط وظلال فى النص الأدبى ، لايقدر على تبينها الا من كان قد أوتى ملكة حب الجمال . وكم من انسجام وتناسق فى هذا النص الذى يقرأه يقربه من الموسيقى . وهكذا يحقق القارىء لنفسه من خلال قراءته الفاحصة المتأملة ، وهى فى أغلب الأحوال تكون القراءة الثانية للنص المتعامل معه ، ثراء روحيا يعوضه عن الجهد الذى بذله فى هذه القراءة التى قد تكون الأكثر من الثانية ايضا . ولكن طوبى للقراء الصابرين الذين لايبخلون على متعتهم الرفيعة من وقتهم ومصالحهم ونور عيونهم . وكثيراً ما لايفصح العمل الأدبى العميق عن جماله الدفين من القراءة الأولى ، فإن التعامل مع ال
بالأمر السهل كما يعتقد البعض ، بل هو يحتاج الى مران وتأهيل
وليذكر القارىء على الدوام أن مايقرأه فى ساعة وراءه من جهد المؤلف
عشرات الساعات ، ومن ثم فالأجدر بالقارىء الا يبخل على النص
بالعناية والحفاوة . وبهذه المجاهدة مع النص ، ومعايشته ، والتحاو
منطلق صداقة وطيدة ، تتولد « اللحظات الأدبية » وهى أفضل مكاف
عليها قارىء جاد .

709
6
72
Bibliotheca Alexandrina
06000054

الثمن جنيه واحد

مطابع الأهرام بكورنيش النيل